

**Uniwersytet Warszawski
Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych**

mgr Justyna Pałys

**Sztuka uliczna jako medium komunikacji
społecznej w Europie.**

**Analiza materiałów źródłowych
z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski z lat 1970-2012**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Jerzego Olędzkiego

Warszawa 2014

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	6
ROZDZIAŁ PIERWSZY. ROZWÓJ SZTUKI ULICZNEJ W EUROPIE	
– RYS HISTORYCZNY	24
1.1. Próba zdefiniowania pojęcia „sztuka uliczna”	24
1.1.1. Analiza słowotwórcza	25
1.1.2. Kanon i „odwieczne” przywiązanie do reguł	26
1.1.3. XVIII-wieczne definicje sztuki	27
1.1.4. Kształtowanie się pojęcia sztuki w XIX i XX wieku	28
1.1.5. Street art, czyli sztuka uliczna	33
1.2. Sztuka uliczna na przestrzeni dziejów – uwarunkowania społeczne i formy od paleolitu do współczesności	35
1.2.1. Prehistoria	36
1.2.2. Starożytność	39
1.2.2.1. Starożytny Egipt	42
1.2.2.2. Sztuka starożytnej Grecji	43
1.2.2.3. Sztuka starożytnego Rzymu	45
1.2.3. Średniowiecze	47
1.2.4. Sztuka nowożytna	50
1.2.5. Sztuka XIX wieku	51
1.2.6. Sztuka nowoczesna	53
1.2.7. Sztuka współczesna	54
1.2.8. Współczesna sztuka uliczna	57
1.3. Podsumowanie	62
1.4. Zbiór fotografii omawianych w rozdziale I	65
ROZDZIAŁ DRUGI. SZTUKA ULICZNA WE WSPÓŁCZESNEJ PRAKTYCE KOMUNIKACYJNEJ	70
2.1. Komunikacja społeczna a sztuka uliczna	70
2.1.1. Obraz jako przekaz w procesie komunikacji społecznej	72
2.1.1.1. Konstrukcja obrazu jako przekazu w komunikacji społecznej a kompetencje komunikacyjne odbiorców	73

2.1.1.2. Rola obrazów w przestrzeni publicznej – ulica jako platforma komunikacji społecznej	75
2.1.2. Usytuowanie przedmiotowe i podmiotowe sztuki ulicznej w przestrzeni publicznej	78
2.1.2.1. Instytucjonalizacja i legalizacja	79
2.1.2.2. Komunikacyjna rola nadawców i odbiorców sztuki ulicznej	84
2.1.2.3. Stereotypowy wizerunek artysty ulicznego	86
2.2. Sztuka uliczna jako medium	92
2.2.1. Geneza pojęcia medium	93
2.2.2. Miejsce sztuki ulicznej w klasyfikacji mediów	95
2.2.3. Funkcje sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej	98
2.3. Podsumowanie	102
2.4. Zbiór fotografii omawianych w rozdziale II	103
ROZDZIAŁ TRZECI. PODSTAWOWE PRAWA CZŁOWIEKA A PROBLEMY SPOŁECZNE W WIELKIEJ BRYTANII, NIEMCZECH I POLSCE W LATACH 1970-2012	107
3.1. Prawa człowieka w kontekście problemów społecznych	107
3.2. Główne problemy społeczne w Wielkiej Brytanii w latach 1970-2012	111
3.2.1. Thatcheryzm i jego społeczne następstwa	113
3.2.2. Wielka Brytania w dobie recesji – zmiany rządów i zmierzch autorytetu rodziny królewskiej w latach 90.	115
3.2.3. Problemy społeczne w Wielkiej Brytanii po roku 2000	117
3.3. Główne problemy społeczne w Niemczech w latach 1970-2012	120
3.3.1. Problemy społeczne w okresie podziału – sytuacja społeczna w RFN i NRD	122
3.3.2. Przełom 1989 roku a sytuacja społeczna w Niemczech w latach 90.	126
3.3.3. Problemy społeczne w Niemczech po roku 2000	128
3.4. Główne problemy społeczne w Polsce w latach 1970-2012	130
3.4.1. Problemy społeczne w PRL w latach 1970-1989	131

3.4.2. Problemy okresu przemian i transformacji systemowej w latach 90.	137
3.4.3. Problemy społeczne w Polsce po roku 2000	139
3.5. Podsumowanie	142
ROZDZIAŁ CZWARTY. ANALIZA WYBRANYCH DZIEŁ SZTUKI ULICZNEJ JAKO NOŚNIKÓW PRZEKAZÓW W PROCESIE KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ	145
4.1. Kryterium doboru materiału badawczego	145
4.2. Charakterystyka wybranych metod badawczych	147
4.2.1. Analiza semiologiczna	149
4.2.2. Analiza ikoniczna	150
4.2.3. Analiza symboliczna	151
4.3. Analiza wybranych obrazów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej	151
4.3.1. Analiza wytworów sztuki ulicznej w brytyjskiej przestrzeni publicznej	153
4.3.1.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w epoce Margaret Thatcher	154
4.3.1.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w czasach recesji lat 90.	163
4.3.1.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000	169
4.3.2. Analiza wytworów sztuki ulicznej w niemieckiej przestrzeni publicznej	174
4.3.2.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie podziału	175
4.3.2.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po przełomie 1989 roku	181
4.3.2.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000	187
4.3.3. Analiza wytworów sztuki ulicznej w polskiej przestrzeni publicznej	192

4.3.3.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w PRL – od roku 1970 do przełomu 1989	193
4.3.3.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie przemian i transformacji systemowej w latach 90.	200
4.3.3.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000	206
4.4. Wnioski z przeprowadzonych analiz	212
ROZDZIAŁ PIĄTY. PERSPEKTYWY ROZWOJU SZTUKI ULICZNEJ JAKO MEDIUM KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ	215
5.1. Opinie europejskich twórców na temat komunikacyjnej roli sztuki ulicznej w kontekście społecznym	215
5.2. Kierunki rozwoju sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej w dobie nowych mediów	222
5.2.1. Aktywność artystów ulicznych w nowych mediach	226
5.2.2. Portale tematyczne	229
5.2.3. Galerie sztuki (ulicznej) w nowych mediach	231
5.3. Komercjalizacja sztuki ulicznej a wiarygodność przekazu	232
5.3.1. Artysta uliczny na rynku sztuki	233
5.3.2. Sztuka uliczna jako forma reklamy	235
5.3.3. Ograniczenie niezależności twórczej a wiarygodność przekazu	239
5.4. Wnioski	241
PODSUMOWANIE	243
BIBLIOGRAFIA	246
SPIS FOTOGRAFII	263
SPIS TABEL	264
ANEKS	265

Wprowadzenie

Błąd, który nachalnie i nagminnie popełniacie, polega w pierwszym rzędzie na tym, że redukujecie obcowanie człowieka ze sztuką wyłącznie do emocji artystycznej, ujmując zarazem to obcowanie w jego aspekcie skrajnie indywidualistycznym, jakby każdy z nas przeżywał sztukę na własną rękę, nogę, w hermetycznym odosobnieniu od innych ludzi. Lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z mieszaną, złożoną z wielu emocji tudzież z wielu ludzi, którzy wzajemnie na siebie oddziałując, wytwarzają zbiorowe przeżycie.

Witold Gombrowicz

Ferdydurke, Rozdział IV: Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego

Jak zauważył Denis McQuail, charakterystyczną cechą sztuki jest jej potencjał radykalizmu¹. Szczególnie wyraźnie dostrzegalny jest on w przypadku sztuki ulicznej. Widoczne na ulicach głosy protestu wpływały i wpływają na nastroje społeczne. Jako alternatywna platforma komunikacji, zwłaszcza w czasach kryzysów i konfliktów, sztuka uliczna staje się jednym z niewielu wiarygodnych źródeł informacji związanych z nastrojami obywateli. Uciekając przed regulacjami normatywnymi, artyści uliczni domagają się wolności dla wyrażania swoich poglądów i idei. Czasem „dziennikarzami obywatelskimi” stają się pojedynczy twórcy, innym zaś razem całe grupy społeczne. Mimo ograniczeń, jakie niesie ze sobą lokalny, stacjonarny charakter sztuki ulicznej, często zajmuje się ona problematyką globalną w myśl zasady „myślisz globalnie, żyjesz lokalnie”. Tym samym poprzez swoją dostępność i nieograniczoną przestrzeń ekspozycyjną staje się medium komunikacji społecznej „wytwarzającym zbiorowe przeżycia”.

Poczynienie powyższych założeń wymagało na wstępie usystematyzowania terminologicznego pojęcia *sztuka uliczna*, które w dalszej części rozprawy będzie traktowane synonimicznie z terminem *street art* i używane wymiennie, z perspektywy praktyki komunikacyjnej w kontekście społecznym. Konieczne było zdefiniowanie terminu oraz określenie jego komunikacyjnego potencjału w ujęciu historycznym. W celu zbadania skali i nasilenia zjawiska niezbędne okazało się również prześledzenia

¹ Zob. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, str. 61

światowej sceny streetartowej i wyodrębnienie spośród tysięcy obrazów tych, które wpisują się w tak zwany nurt społecznie zaangażowany², będący platformą wyrazu potrzeb i deficytów obywateli. Choć korzenie współcześnie znanej sztuki ulicznej sięgają kontynentu amerykańskiego na podstawie analizy źródeł zastanych, za kolebkę zaangażowanego nurtu street artu uznano europejską przestrzeń publiczną, ograniczając do niej pole prowadzenia badań. Począwszy od charakterystyki pojęcia, poprzez historię i rolę komunikacyjną sztuki ulicznej, na aspekcie jej powiązań z „głosem ulicy” kończąc, opracowanie ukazuje street art jako wyraz bunt przeciwko temu, co zastane, a jednocześnie „zwierciadło przechadzające się po gościńcu”³ wśród mieszkańców wybranych państw europejskich, świadectwo ich przeszłych i dzisiejszych potrzeb, nadziei i frustracji.

Rozprawa stanowi wstęp do dogłębnej analizy odwzorowania problemów społecznych w formach sztuki ulicznej widzianej jako medium. Jest ona początkiem rozważań dotyczących możliwości diagnozowania głównych wydarzeń czy deficytów w historii państw i społeczeństw na podstawie komunikatów niesionych przez street art. Ustalenia w niej zawarte pozwalają na poznanie przyczyn i kierunków ekspresji niezadowolenia społecznego oraz wpływu polityki państw na rozwój europejskiej sztuki ulicznej w kontekście komunikacji społecznej. Rozprawa ukazuje główne problemy obywateli przedstawiane w pracach artystów ulicznych w wybranych państwach europejskich, w konkretnych warunkach politycznych i bytowych. Tworzy obraz potrzeb i niezadowolenia malowany na murach.

Cel rozprawy

Głównym założeniem rozprawy jest możliwość diagnozy kluczowych problemów społecznych w wybranych państwach europejskich na podstawie komunikatów niesionych przez zaangażowany nurt street artu. Dyskurs opracowania ujmuje sztukę uliczną jako medium oddziałujące na publiczność, którego wnikliwy ogląd i analiza pomagają określić główne problemy społeczne w krajach, z których pochodzą jej wytwory. Rozprawa przedstawia newralgiczne kwestie społeczne

² Zaangażowany społecznie nurt street artu – w kontekście rozprawy pojęcie obejmujące taki rodzaj działań artystycznych w przestrzeni publicznej, które intencjonalnie niosą polityczne czy ideologiczne przesłanie, praktyki kontestujące społeczne *status quo*

³ Zob. M. H. Beyle (Stendhal), *Czerwone i czarne*, [w:] Stendhal, *Dzieła wybrane tom 3*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985; tłum. Tadeusz Boy-Żeleński: „Powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożnej kałuży”

odzwierciedlone w pracach artystów tworzących w konkretnych warunkach ustrojowych, społecznych i bytowych. Pokazuje, w jaki sposób i z jaką motywacją sztuka uliczna maluje na ulicach obraz potrzeb i niezadowolenia. Jest także próbą prognozy, w jakim kierunku zmierza rozwój sztuki ulicznej, rozpiętej między ekstremami nonkonformizmu jako swej „idei założycielskiej” i komercjalizacji jako *signum temporis*.

Głównym celem pracy wynikającym z powyższych założeń jest:

- ukazanie uwarunkowań społecznych jako czynnika rozwoju zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej
- określenie determinantów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej widzianej jako medium komunikacji społecznej
- wskazanie przyszłych dróg rozwoju zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w konfrontacji z wyzwaniami, jakie niesie rozwój nowych mediów i komercjalizacja przekazów

Rozprawa jest także próbą odpowiedzi na pytania:

- jaka jest geneza zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w Europie?
- kto jest adresatem zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej?
- jakie funkcje pełni sztuka uliczna w procesie komunikacji społecznej?
- jakie miejsce w klasyfikacji mediów zajmuje sztuka uliczna?
- jakie funkcje pełni sztuka uliczna widziana jako medium?

Hipotezy badawcze

Jako hipotezę główną rozprawy przyjęto następujące stwierdzenie:

Wyodrębniony ze sztuki ulicznej zaangażowany nurt społeczny jest ogólnodostępnym medium ukazującym główne problemy dotyczące poszczególne społeczeństwa – problemy odzwierciedlające sukcesy i porażki polityki społecznej, a zarazem kanałem komunikacji społecznej – w tym także z podmiotem tejże polityki, czyli państwem *in toto* lub ustawodawcą.

Przy formułowaniu powyższego stwierdzenia kierowano się również hipotezami pomocniczymi, które miały na celu doprecyzowanie przedmiotu oraz przebiegu prowadzonych analiz:

Hipoteza druga (pomocnicza)

Ze względu na swój nonkonformistyczny charakter oraz ogólną dostępność sztuka uliczna – zwłaszcza w czasach kryzysów i konfliktów – staje się jednym z bardziej wiarygodnych źródeł informacji o nastrojach społecznych.

Hipoteza trzecia (pomocnicza)

W sytuacjach walki z systemem, zagrożenia tożsamości lub swobód obywatelskich sztuka uliczna bywa jednym z niewielu prawdziwie wolnych mediów, integrującym zbiorowość społeczną.

Hipoteza czwarta (pomocnicza)

Na podstawie analizy przekazów dotyczących problematyki społecznej zawartych w medium, jakim jest sztuka uliczna, można określić ogólny obraz sytuacji politycznej i społecznej w danym państwie w określonym czasie.

Metodologia badań

Badanie aspektu komunikacyjnego sztuki ulicznej widzianej jako medium wymagało podejścia poznawczego, a co się z tym wiąże – zgłębienia wielu dziedzin wiedzy. Przygotowując rozprawę, korzystano głównie ze źródeł z zakresu historii sztuki, nauk o komunikowaniu, nauk społecznych oraz socjologii wizualnej. Znaczna część źródeł bibliograficznych zebranych w toku przygotowania pracy uzupełnia się. Składają się na nie wydania książkowe, ogólnodostępne zasoby internetowe, akty prawne oraz artykuły naukowe i publicystyczne⁴.

Przeprowadzona analiza źródeł zastanych umożliwiła zweryfikowanie hipotez badawczych oraz nakreślenie idei badań jakościowych. Przedstawione w rozprawie syntezy służyły precyzyjnemu określeniu powiązań (i ich właściwości) między treścią

⁴ Kryterium doboru jest w tym przypadku w dużej mierze subiektywne ze względu na wielość źródeł podejmujących problematykę komunikacji oraz mediów zarówno w Polsce, jak i w Wielkiej Brytanii czy Niemczech. Stąd też konieczny był wybór pozycji, których tematyka w ocenie autorki najlepiej odpowiada założeniom rozprawy

przekazu a warunkami powstawania wytworów sztuki ulicznej. Następnie dokonano wyboru trzech głównych obszarów badawczych: Wielkiej Brytanii, Niemiec oraz Polski. Selekcja wynikała z jednej strony ze specyfiki rozwoju zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w tych krajach, z drugiej – z intensywności zmian oraz nasilenia konfliktów społecznych na ich terytoriach, które sztuka ta obrazowała. Kolejność doboru to pochodna chronologii rozwoju street artu w wybranych państwach. Na podstawie analizy historycznego rozwoju sztuki ulicznej wytyczono ramy czasowe analiz materiału badawczego. Przekazy sztuki ulicznej z Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce oraz odzwierciedlane przez nie kwestie podstawowych praw i wolności zostały poddane analizom w kontekście europejskich regulacji prawnych, jak i poprzez ogląd rzeczywistości społecznej w poszczególnych państwach w latach 1970-2012. Umożliwiło to przyporządkowanie dzieł do poszczególnych sytuacji społecznych zarówno ze względu na ich datowanie, jak i kontekst wydarzeń. Z tak wyselekcjonowanych obrazów wylosowano 18 prac charakteryzujących konkretne problemy społeczne w danym czasie w wybranych państwach. Obrazy te zostały następnie poddane analizie semiologicznej (głównej), pomocniczo wspartej elementami badań nad ikonicznością i symboliką przekazów.

Wybór **analizy semiologicznej**⁵ jako głównej metody badawczej związany był przede wszystkim z jej wymiarem społecznym w kontekście komunikacyjnym. Kluczowym założeniem analizy semiologicznej jest bowiem diagnoza wpływu znaków na porozumiewanie się ludzi. Znak zaś to obserwowalny element rzeczywistości, który w procesie skojarzeniowym tworzy relację odsyłającą do innego planu, otwierającego w efekcie nowe sensory. W myśl analizy semiologicznej każdy przekaz wizualny jest nośnikiem co najmniej trojkiego rodzaju informacji, które wzajemnie się przenikają i uzupełniają, budując trzy wymiary semiozy⁶:

- syntaktycznej – określającej relacje między znakami czy składowymi znaków;
- semantycznej – charakteryzującej związki między przekazem wizualnym a jego znaczeniem;

⁵ We wprowadzeniu założenia metodologiczne są jedynie zaznaczone. Ich rozwinięcie zamieszczone zostało w rozdziale IV pracy

⁶ Semioza – proces tworzenia, odbierania i przekazywania znaków. Podział dokonany przez Charlesa Williama Morrisa, amerykańskiego badacza, jednego z twórców współczesnej semiotyki rozumianej jako nauka badająca relacje między działaniem ludzkim a tworzonymi przez człowieka systemami znaków. Zob. R. Posner, *Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics*, [w:] M. Krampen (red.), *Classics of Semiotics*, Plenum Press, New York 1987, str. 25

- pragmatycznej – wskazującej relacje między przekazem wizualnym a jego odbiorcą.

Semioza⁷ umożliwia umiejscowienie znaków w procesie komunikacji oraz określenie związków między nadawcą i adresatem w konkretnej sytuacji komunikacyjnej i społecznej.

Przedmiotem **analizy ikonicznej**, której założenia wywodzą się z metody ikonograficzno-ikonologicznej opracowanej przez Erwina Panofsky'ego⁸, jest zaś warstwa wizualna obrazu oraz jej oddziaływanie na system znaczeń wpisanych w dzieło. Jej celem jest wyjaśnienie warstwy treściowej i elementów symboliczno-allegorycznych w obrazie.

W związku ze znaczeniem w badaniach nad wizualnością **analizy symbolicznej**⁹, z której założeń korzystają zarówno naukowcy z dziedziny semiologii, jak i ikonografii, w rozprawie skorzystano również z jej dorobku.

W celu weryfikacji dokonanych analiz zdecydowano się także na przeprowadzenie wywiadów z artystami pochodzącymi z Wielkiej Brytanii, Niemiec oraz Polski. Ich liczba nie podlegała szczególnym restrykcjom, wiążąc się jedynie z możliwościami dotarcia do twórców i ich chęcią odpowiedzi na zadane pytania. Grupę tę uznano za reprezentatywną, gdyż znaleźli się w niej artyści znani i cenieni na europejskiej (i nie tylko) scenie streetartowej, dysponujący wystarczającymi możliwościami oceny poruszanych problemów.

W toku przygotowywania rozprawy wprowadzono również ograniczenia mające na celu szczegółowe zgłębienie problemu badawczego. Uwzględniając wieloznaczność pojęcia *sztuka uliczna* oraz jego podziały, skupiono się na takich formach plastycznych jak murale, szablony, graffiti¹⁰ oraz vleпки. Wybór ten wynikał przede wszystkim z ich

⁷ Według Umberto Eco semioza to „działanie lub wpływ, które się dokonują dzięki współpracy lub zawierają współpracę trzech czynników, takich jak znak, jego przedmiot i interpretant”. Zob. U. Eco, *Teoria semiotyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, str. 16

⁸ Badacz dokonał podziału analizy obrazu na trzy etapy: opis preikonograficzny – skupiający się na fenomenalnym poziomie obrazu, doświadczeniu praktycznym, opisie tego, co widać (niewymagającym rozległej wiedzy z zakresu historii sztuki), analizę ikonograficzną – badającą konwencje, tematy, pojęcia, motywy artystyczne, symbole (wymagającą rozległej wiedzy z zakresu historii sztuki) oraz interpretację ikonologiczną – skupiającą się na odnalezieniu sensu właściwego obrazu na podstawie wiedzy z zakresu psychologii widzenia, kontekstu kulturowego, historycznego, ideologicznego oraz społecznego (etap ten zakłada znajomość nie tylko historii sztuki, ale i rzeczywistości społecznej, w której powstają obrazy). Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, str. 20

⁹ Istotnym z punktu widzenia rozprawy założeniem analizy symbolicznej jest ujmowanie kultury jako systemu komunikacji opartego na wykorzystaniu niejednoznacznych znaków dopasowanych do konkretnych sytuacji, w tym społecznych

¹⁰ Uznanie w rozprawie graffiti za jedną z form sztuki ulicznej wynikało głównie z historycznych korzeni street artu. Mimo że w wielu opracowaniach graffiti jest traktowane jako odrębna forma wyrazu, to właśnie ono stało się zarzewiem powstania bardziej rozbudowanych form sztuki jako walki z zastanym porządkiem, co uzasadnia dokonany wybór

potencjału komunikacyjnego w ujęciu społecznym, względnej trwałości w porównaniu z formami performatywnymi (np. teatr, instalacje) oraz dostępności materiałów archiwalnych.

Kolejnym ograniczeniem było skupienie się na wytworach pochodzących z brytyjskiej, niemieckiej oraz polskiej przestrzeni publicznej lat 1970-2012. Dobór ten wynikał przede wszystkim z chronologii rozwoju zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w Europie oraz z potrzeby uwzględnienia odmiennych warunków polityczno-ekonomicznych. Tak określone kryterium miejsca i czasu pochodzenia materiału pozwoliło na ukazanie różnic w etapach rozwoju street artu na gruncie europejskim w rozmaitych warunkach społeczno-politycznych.

W celu ograniczenia niezwykle obfitego materiału badawczego w każdym z wybranych państw dokonano analizy obrazów pochodzących z trzech miast uznanych za najbardziej reprezentatywne z punktu widzenia tematyki pracy. Ich dobór podyktowany był z jednej strony nagromadzeniem obrazów sztuki ulicznej w przestrzeni miejskiej, z drugiej zaś możliwościami dostępu do zarchiwizowanych fotografii.

Należy również zaznaczyć, że w przypadku szczegółowych analiz materiału badawczego w rozdziale IV ich założenia zostały opisane jedynie w zakresie niezbędnym do zrozumienia komunikacyjnej roli obrazów sztuki ulicznej widzianej jako medium. W związku z tym w pracy nie są dyskutowane zawiłości terminologiczne odnoszące się do przyjętej metodologii.

Stan badań przedmiotowych

Kwestia komunikacji społecznej w odniesieniu do sztuki ulicznej jako medium jest w literaturze przedmiotu poruszana niezwykle rzadko. Dotychczasowe publikacje powstałe w Polsce zajmują się kontekstem społecznym sztuki ulicznej jako formą debaty publicznej¹¹, prowokacji lub protestu¹² przede wszystkim na rodzimym gruncie, w odniesieniu do twórczości polskich artystów. Niewiele jest tekstów, które opisywałyby kompleksowo historyczny czy społeczny wymiar street artu. Mimo że sztuka uliczna cieszy się coraz większą popularnością, znaczna część

¹¹ A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011

¹² P. Zańko, *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

publikacji to jedynie albumy¹³ (niekiedy wzbogacone wywiadami z artystami), które dobrze służą zobrazowaniu zjawiska, jednak nie analizują go w szerszej perspektywie. Pierwszą i do tej pory jedyną polską publikacją, która wnikliwie porusza zagadnienia kształtowania się i rozwoju sztuki ulicznej w odniesieniu do wielu dziedzin nauki, jest wydany w 2011 roku zbiór esejów „Street art. Między wolnością a anarchią”¹⁴. Autorami zamieszczonych w niej tekstów są m.in. socjologowie, medioznawcy, prawnicy i kulturoznawcy. I choć interdyscyplinarność publikacji jest jej dużą zaletą, poszczególne artykuły – jak to często bywa w przypadku antologii – stanowią zupełnie odrębne części. Komentując szczegółowo różnorodne zagadnienia, nie przybliżają czytelnika do pełnego, jednolitego obrazu zjawiska.

Podobnie sytuacja wygląda poza granicami naszego kraju. Mimo że na gruncie europejskim znaleźć można wiele publikacji poruszających tematykę sztuki ulicznej jako formy ekspresji nastrojów społecznych, wśród opracowań dominują opatrzone krótkimi komentarzami albumy¹⁵ oraz prace skupiające się na twórczości pojedynczych artystów¹⁶ bądź jednej formie wyrazu¹⁷ (murale, szablony, graffiti etc.). Idea spójnego klucza analizy i ukazania sztuki ulicznej jako medium komunikacji na gruncie europejskim, odzwierciedlającego potrzeby i nastroje społeczne w konkretnym czasie i przestrzeni – nie została urzeczywistniona w dotychczasowych opracowaniach. Przygotowanie rozprawy obligowało więc do prześledzenia literatury z wielu dyscyplin naukowych, m.in. historii sztuki, komunikologii, socjologii, medioznawstwa czy politologii, której obfitość wymagała selekcji opartej w dużej mierze na przesłankach subiektywnych.

Na samym wstępie badań nad komunikacyjną rolą street artu niezbędne było określenie ram definicyjnych pojęcia *sztuka*. Sam termin jest jednak na tyle nieostry, że badacze gatunku do dziś nie zdołali porozumieć się ani w kwestii konotatywnego

¹³ E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski Street Art*, Carta Blanca, Warszawa 2010; eadem, *Polski Street art 2. Między anarchią a galerią*, Carta Blanca, Warszawa 2012; E. Chabros, G. Kimta, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011; T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce*, Carta Blanca, Warszawa 2011; R. Roskowiński, M. Rutkiewicz, *Autoportret z murem*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2013

¹⁴ *Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E. A. Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011

¹⁵ C. Hundertmark, *The art of rebellion. Word of street art*, Gingko Press, Mainaschaff 2005; idem *The art of rebellion 2. Word of urban art activism*, Publikat, Mainaschaff 2006; idem, *The art of rebellion 3. The book about street art*, Publikat, Mainaschaff 2010; A. Macnaughton, *London Street Art*, Prestel Publishing, London 2006; S. Zimmermann, *Berlin Street Art*, Prestel Publishing, Berlin 2005

¹⁶ Najwięcej publikacji doczekał się Banksy – jeden z najbardziej znanych artystów ulicznych na świecie: W. Ellsworth-Jones, *Banksy: The Man Behind the Wall*, Aurum Press, London 2013; *Banksy Wall and Peace*, Century, London 2006; M. Bull, *Banksy Locations (& Tours) Vol 1: An Unofficial History of Graffiti Locations in London*, Shell Shock Publishing, London 2010; P. Gough, *Banksy: The Bristol Legacy*, Redcliffe Press, Bristol 2012

¹⁷ T. Manco, *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London 2002; B. Wagner, *Politische Stencil Graffiti – Medium des Protests?*, GRIN Verlag, München 2011

rozumienia pojęcia, ani też co do jego denotacji. Mimo wielu dyskusji na arenie międzynarodowej wciąż brakuje publikacji, które w precyzyjny i spójny sposób ukazywałyby zawilości definicyjne terminu. Mimo prób podejmowanych na gruncie polskim m.in. przez Władysława Tatarkiewicza¹⁸, Stefana Morawskiego¹⁹ czy Grzegorza Dziańskiego²⁰, wciąż panuje chaos terminologiczny. Stąd też w kontekście pracy zwrócono szczególną uwagę na publikację „Kryzys pojęcia sztuki” Lilianny Bieszczad²¹. Jak zauważa autorka, wraz z rozwojem działalności artystycznej tradycyjna estetyka straciła na znaczeniu. Analizując zarówno polskie, jak i zagraniczne publikacje, badaczka konfrontuje poglądy filozofów oraz historyków na temat zmian zachodzących w obszarze działalności artystycznej. Odnosi się m.in. do teorii estetycznej Theodora Adorna²² czy prac Arthura Danto²³. Ogólne usystematyzowanie pojęcia *sztuki* pozwoliło wytyczyć ramy definicyjne *sztuki ulicznej* analizowanej w rozprawie. W tym miejscu pomocne okazały się również takie publikacje jak „Street art – ruch rozpoznany”²⁴ Jakuba Banasiaka czy „Współczesna sztuka publiczna”²⁵ Haliny Taborskiej.

Uporządkowanie terminologiczne pozwoliło na rozpoczęcie kolejnego etapu prac, polegającego na usytuowaniu przedmiotu badań w rzeczywistości społecznej. Nader pomocny był tu przede wszystkim dorobek Jana Białostockiego, który w swoich pracach poświęcił wiele uwagi kontekstualności obrazów oraz pełnionym przez nie funkcjom. Mimo że badacz nie stworzył uniwersalnej teorii kulturologicznej, wiele jego tez wyznaczyło drogę kształtującej się wiedzy dotyczącej różnorodnych procesów i zjawisk kulturowych w kontekście społecznym²⁶. Do cennych opracowań poruszających tematykę społecznej roli sztuki (a tym samym również sztuki ulicznej) na tle historycznym należy zaliczyć dzieło Arnolda Hausera „Społeczna historia sztuki

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975

¹⁹ S. Morawski, *Próba określenia pojęcia sztuka*, [w:] *Ruchome granice*, M. Grześczak (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989

²⁰ G. Dziański, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002; idem, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995

²¹ L. Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003

²² Według Theodora Adorna „pojęcie estetyki filozoficznej tchnie jakąś przestarzałością, podobnie jak pojęcie systemu czy moralności”, Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, str. 605

²³ A. C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997

²⁴ J. Banasiak, *Street art – ruch rozpoznany*, [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E. A. Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011

²⁵ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996

²⁶ J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976; idem, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980; *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, J. Białostocki (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976

i literatury”²⁷. Publikacja opisuje dzieje rozwoju ludzkiej działalności artystycznej od czasów prehistorycznych do współczesnych, z uwzględnieniem przemian zachodzących równolegle w społeczeństwach. Autor wskazuje wzajemne relacje i kierunki współoddziaływania sztuki na społeczeństwo – i społeczeństwa na sztukę.

Literatura poruszająca zagadnienia historii sztuki nie dotyczy jednak ich wymiaru komunikacyjnego w kontekście społecznym. Stąd też w toku prowadzonych badań niezbędne było prześledzenie opracowań, które pomogły owe zależności opisać. Analiza procesów społecznych w kontekście komunikacji międzyludzkiej jest przedmiotem zainteresowania wielu naukowców z różnych dziedzin. Biorąc pod uwagę założenia „dramaturgicznej koncepcji życia społecznego” przedstawionej przez Ervinga Goffmana w publikacji „Człowiek w teatrze życia codziennego”²⁸, najważniejsze nie jest to, jak coś robimy, ale to, jaki wpływ poprzez swoje działanie wywieramy na obserwatorów i jakie wywołujemy w nich emocje. Jak pisze Jurgen Habermas²⁹, aby komunikacja była skuteczna, potrzebna jest wspólnota rzeczywistości, w której funkcjonują jednostki. Na rzeczywistość tę składają się kulturowe przedrozumienia, kompetencja komunikacyjna oraz społecznie obowiązujące normy i wartości³⁰. Em Griffin³¹ – jeden z najbardziej znanych teoretyków i badaczy dziedziny – w opracowaniu „Podstawy komunikacji społecznej” opisał trzydzieści dwie koncepcje teoretyczne przedstawiające różnorodne oblicza komunikacji wraz z ich możliwościami i ograniczeniami. Z punktu widzenia przedmiotu rozprawy godne uwagi są przede wszystkim teorie odnoszące się do komunikacji publicznej oraz jej kulturowych uwarunkowań. W kontekście badań nad społecznym aspektem komunikacji trudno nie wspomnieć również o Denisie McQuailu i jego „Teorii komunikowania masowego”³² czy Johnym Fiske, który we „Wprowadzeniu do badań nad komunikowaniem”³³ przybliży kulturowe znaczenie komunikatów.

²⁷ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury, tom I*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974

²⁸ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008

²⁹ Jurgen Habermas – jeden z najbardziej wpływowych przedstawicieli teorii krytycznej drugiej generacji Szkoły Frankfurckiej. W swoich rozważaniach łączy filozofię analityczną, marksizm, pragmatyzm, psychoanalizę oraz psychologię rozwojową. Opierając się na teorii działania komunikacyjnego, rozwija koncepcję racjonalności komunikacyjnej

³⁰ J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, PWN, Warszawa 1999, str. 159-160

³¹ E. Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2002

³² D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007

³³ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Astrum, Wrocław 1999

Również polscy naukowcy chętnie podejmują problematykę komunikacji społecznej. Warto przywołać pracę „Komunikacja społeczna w świecie realnym”³⁴ pod redakcją Mirosławy Wawrzak-Chodaczek i Marzeny Baryluk. Ukazuje ona procesy globalizacyjne jako impuls do powstawania nowych sposobów komunikacji, wywierających istotny wpływ na rozwój procesów kulturotwórczych, ekonomicznych, politycznych i społecznych. Istotne z punktu widzenia pracy są również założenia interdyscyplinarnej publikacji pod redakcją Doroty Majki-Rostek „Komunikacja społeczna a wyzwania współczesności”³⁵, podejmującej problematykę kontekstualności komunikacji społecznej. Autorami zamieszczonych w niej tekstów są socjologowie, psychologowie oraz specjaliści do spraw zarządzania. Zagadnienia z obszaru komunikacji intrapersonalnej, interpersonalnej oraz międzykulturowej rozpatrywane są w kontekście dokonujących się procesów globalizacji, jak i pluralizacji społeczno-kulturowej. Mówiąc o komunikacyjnej roli sztuki ulicznej w wymiarze społecznym, warto również przywołać dorobek Bogusławy Dobek-Ostrowskiej³⁶, Mariana Filipiaka³⁷ czy „Komunikację międzykulturową, wewnątrz-kulturową, społeczną”³⁸ pod redakcją Jerzego Żurki.

Ponieważ tezy postawione w prezentowanej pracy łączą się poprzez kwestie społeczne z problematyką dotyczącą praw człowieka, ich łamania i związanych z nim uwarunkowań politycznych, warto wskazać kilka kluczowych publikacji dotyczących tej sfery badań. Należy tu wspomnieć m.in. o pozycji „Człowiek – istota społeczna”³⁹ Elliota Aronsona czy też o wspólnej pracy Joego Fowerakera i Todda Landmana „Citizenship Rights and Social Movements: a Comparative and Statistical Analysis”⁴⁰, w której autorzy opisują badania poszukujące relacji między ruchami społecznymi a prawami obywatelskimi. Określają również zależności pomiędzy działaniami zbiorowymi i prawami indywidualnymi, analizując je w kontekście współczesnych reżimów autorytarnych. Ważną publikacją w zakresie problematyki społecznej jest

³⁴ *Komunikacja społeczna w świecie realnym*, M. Wawrzak-Chodaczek, M. Baryluk (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008

³⁵ *Komunikacja społeczna a wyzwania współczesności*, D. Majka-Rostek (red.), Defini, Warszawa 2010

³⁶ B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004, *Nauka o komunikowaniu: podstawowe orientacje badawcze*, B. Dobek-Ostrowska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001

³⁷ M. Filipiak, *Homo communicans. Wprowadzenie do teorii masowego komunikowania*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005

³⁸ *Komunikacja międzykulturowa, wewnątrz-kulturowa, społeczna. Szkice socjologiczne*, J. Żurko (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009

³⁹ E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

⁴⁰ J. Foweraker, T. Landman, *Citizenship Rights and Social Movements: a Comparative and Statistical Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1997

także „Trzecia fala”⁴¹ Alvina Tofflera, która podejmuje próbę przewidywania kierunków zmian w strukturze społeczeństw w związku z przyszłym rozwojem cywilizacyjnym. W kontekście badań nad uwarunkowaniami społecznymi warto również zwrócić uwagę na dorobek Piotra Sztompki⁴². W swoich licznych publikacjach badacz porusza zagadnienia zmian społecznych oraz teorii systemu społecznego, wpisując się w nurt współczesnego funkcjonalizmu. Zwraca też uwagę na problematykę kształtowania się społeczeństw oraz znaczenia socjologii wizualnej.

Diagnoza głównych problemów społecznych w obszarach, z których pochodzą analizowane w rozprawie obrazy, wymagała również prześledzenie literatury i aktów prawnych z dziedziny europejskiej polityki społecznej oraz historii społecznej państw⁴³.

Ponieważ w założeniach pracy przyjęto, że sztuka uliczna pełni funkcję medium, konieczne było zgłębienie literatury z dziedziny medioznawstwa. W tym obszarze kluczowe wydają się prace Marshalla McLuhana⁴⁴. Autor „Galaktyki Gutenberga”⁴⁵ już w latach 60. wyznaczył ścieżkę dyskursu antropologicznego w obrębie dziedziny. W licznych publikacjach analizował znaczenie środków przekazu w epoce globalizacji i rozwoju technologicznego. Teoria medium jako przekazu (słynne zdanie „medium is the message”) czy podział mediów na „zimne” i „gorące” to koncepcje, które przyniosły McLuhanowi uznanie w świecie humanistyki. Znaczący wkład w rozwój dziedziny miał również Neil Postman. Podobnie jak McLuhan poświęcał wiele uwagi postępowi technicznemu jako determinantowi rozwoju cywilizacji i kultury, choć – w odróżnieniu od McLuhana – dopatrywał się w nim negatywnych skutków dla społeczeństwa. W publikacji „Zabawić się na śmierć”⁴⁶ badacz odwołuje się do pesymistycznych wizji Aldousa Huxleya czy George’a Orwella. Choć teorie Postmana wywodzą się z obserwacji zmian zachodzących na gruncie amerykańskim, warto zwrócić uwagę, że z perspektywy rozwoju rynku mediów kultura państw

⁴¹ A. Toffler, *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985

⁴² P. Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007; idem, *Socjologia zmian społecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005; *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*,

M. Boguni-Borkowska, P. Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012

⁴³ J. Serczyk, *Podzielone Niemcy. Przegląd dziejów niemieckich od kapitulacji III Rzeszy do zjednoczenia obu państw niemieckich*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1993; A. Czubiński *Europa XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004; A. Czubiński, W. Olszewski, *Historia Powszechna 1939-1994*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1997; J. Kochanowski, *Człowiek i historia*, tom 4, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2004; H. Kaelble, *Społeczna historia Europy. Od 1945 roku do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010

⁴⁴ M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004; *Essential McLuhan*, E. McLuhan, F. Zingrone (red.), House of Anansi Press, Ontario 1995; M. McLuhan, F. Quentin, *The Medium is the Message*, Mentor, New York 1964

⁴⁵ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto 1962

⁴⁶ N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, Muza, Warszawa 2002

europjskich i USA obecnie mają ze sobą więcej wspólnego niż kiedykolwiek, a „Globalna wioska” McLuhana staje się rzeczywistością. Do istotnych publikacji z dziedziny medioznawstwa, które otwierają przestrzeń dla rozumienia sztuki ulicznej jako medium, należą również „Teorie mediów”⁴⁷ Dietera Merscha czy „Medioznawstwo. Teksty, instytucje, odbiorcy”⁴⁸ Lisy Taylor i Andrew Willisa.

W Polsce proces formalnego ukonstytuowania się nauk o mediach wciąż trwa, co nie oznacza, że brak tu głosów oryginalnych, ważnych i ciekawych. Warto wspomnieć dorobek takich badaczy jak Tomasz Goban-Klas⁴⁹, Maciej Mrozowski⁵⁰ czy Małgorzata Lisowska-Magdziarz⁵¹.

Wpływ na kształt rozprawy miały również publikacje podejmujące zagadnienia rozwoju nowych mediów oraz ich konwergencji. Tematyka nowych mediów poruszana jest przede wszystkim na gruncie amerykańskim, jednak postępująca globalizacja pozwala na odniesienie ustaleń badaczy zza Oceanu do europejskich warunków. „Język nowych mediów” Lwa Manovicha opisuje „pewien szczególny fragment współczesnej kultury napędzany przez hybrydyczną estetykę, fragment, w którym logika pracującego w sieci komputera przecina się z logiką wielu ustanowionych wcześniej kulturowych form”⁵². Stąd też sztuka uliczna „jako ustanowiona wcześniej forma kulturowa” musi, podobnie jak media tradycyjne, sprostać wyzwaniom, które stawiają przed nią nowe technologie analizowane przez Manovicha. Konwergencja mediów w ujęciu Henry’ego Jenkinsa w znacznym stopniu odnosi się do street artu i wpływa na jego rozwój. W publikacji „Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów”⁵³ zwraca on uwagę na przepływ treści pomiędzy mediami. Prezentuje związki między konwergencją mediów, kulturą uczestnictwa i inteligencją zbiorową. Wskazuje zależności związane z przenikaniem się mediów na różnych poziomach – dzięki działalności ludzi mediów, ale również na drodze konwergencji oddolnej, inicjowanej przez odbiorców, która ma znaczący wpływ na relacje społeczne.

⁴⁷ D. Mersh, *Teorie mediów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010

⁴⁸ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje, odbiorcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013

⁴⁹ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe*, PWN, Warszawa 2004; idem, *Cywilizacja medialna*, WSiP, Warszawa 2005; idem, *Powstanie i rozwój mediów: od malowideł naskalnych do multimediów*, Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2003

⁵⁰ M. Mrozowski, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mediów*, COMUK, Warszawa 1991; idem, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-JR, Warszawa 2001

⁵¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008; eadem, *Analiza tekstu w dyskursach medialnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006

⁵² L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, str. 14

⁵³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007

Ponieważ w rozprawie założono dokonanie semiologicznej analizy wytworów sztuki ulicznej, niezbędne było także zapoznanie się ze stanem badań socjologii i komunikacji wizualnej, korzystających w dużym stopniu z ustaleń semiologii. Badaczami, którzy pierwsi – obok antropologów – starali się wypracować metody analizy obrazu, byli właśnie semiolodzy. Warto tu wspomnieć przede wszystkim dorobek Rolanda Barthesa⁵⁴ i Umberta Eco⁵⁵, a także Erwina Panofsky'ego⁵⁶ – historyka sztuki i twórcy analizy ikonograficznej, która stała się podstawą do rozwoju semiologii. Obecnie za jedną z kluczowych pozycji w dziedzinie badań nad wizualnością uznawane jest opracowanie „Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością”⁵⁷ Gillian Rose. Autorka analizuje i porównuje różne metody badawcze służące interpretacji materiałów wizualnych, m.in. interpretację kompozycyjną, analizę treści, semiologię, psychoanalizę i antropologię, wskazując na mocne i słabe strony każdej z nich oraz obszary ich zastosowania. Wśród polskich opracowań dotyczących komunikacji wizualnej kwestie roli sztuki w kształtowaniu świadomości historycznej oraz powiązań teorii sztuki z teorią informacji porusza w swoich pracach Mieczysław Porębski⁵⁸. Warta przywołania jest również publikacja „Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej”⁵⁹ pod redakcją Jerzego Kaczmarka – jedno z pierwszych w Polsce opracowań poświęconych socjologii wizualnej, które stało się zaczynem szerszej dyskusji nad możliwościami badawczymi dziedziny.

Niezbędne było również odniesienie do netografii – i to już na etapie wyboru przedmiotu badania, ponieważ zasoby internetowe stanowiły główne źródło obrazów analizowanych w pracy. W sieci znaleźć można tysiące zdjęć obiektów sztuki ulicznej, choć są to w przeważającej części wytwory powstałe po roku 2000. Często w ich opisach brakuje informacji o autorach czy dokładnego datowania. Archiwa fotografii z lat 1970-1999 są znaczenie uboższe, co wymagało czasochłonnnych poszukiwań oraz uzupełniania materiału badawczego fotografiami z baz bibliotek, domowych archiwów artystów ulicznych oraz starszych albumów.

⁵⁴ R. Barthes, *Podstawy semiologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009

⁵⁵ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996

⁵⁶ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971

⁵⁷ G. Rose G, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010

⁵⁸ M. Porębski, *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*, [w:] *Studia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976; idem, *Szuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986

⁵⁹ *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, J. Kaczmarek (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004

Po zestawieniu publikacji oraz omówieniu i analizie wykorzystanych źródeł potwierdziło się przypuszczenie, że wśród opracowań naukowych (szczególnie polskich) brakuje pozycji syntetycznej, ukazującej znaczenie sztuki ulicznej w szerszym kontekście społecznym. Brak także stanowiska ujednolicającego nomenklaturę czy podejście badawcze do omawianego zagadnienia. Zdecydowano zatem o przygotowaniu opracowania kondensującego wiedzę o sztuce ulicznej w ujęciu społecznym, czerpiącego informacje z wielu dyscyplin, które wzbogacono o własne spostrzeżenia badawcze poparte dowodami w postaci źródeł zastanych. Przyjęto, że tak pomyślana rozprawa pozwoli wnieść oryginalny wkład do dyskusji naukowej na temat społecznej roli sztuki ulicznej widzianej jako medium, a także stworzy warunki pozwalające zainicjować debatę o jej wielowymiarowości i możliwościach rozwoju.

Struktura rozprawy

We wprowadzeniu do rozprawy odniesiono się do zagadnienia sztuki ulicznej widzianej jako medium komunikacji społecznej, uzasadniając wybór i ujęcie tematu. Powołano się na wnioski z analizy jej ram pojęciowych, wytworów oraz funkcji. Zaznaczono także obszar badawczy oraz istotę poruszanej problematyki. Rozprawę podzielono na pięć rozdziałów oraz wprowadzenie i podsumowanie. Na strukturę pracy składają się również bibliografia, spis fotografii, spis tabel oraz załącznik w postaci aneksu zawierającego wypowiedzi artystów ulicznych. Zaproponowany podział stworzył możliwość szerokiego, a zarazem wyraźnie ustrukturyzowanego oglądu społecznych uwarunkowań sztuki ulicznej na gruncie europejskim, od których obecnie zależy jej kształt i rozwój. Pozwolił również wnikliwie zgłębić problematykę społeczną w państwach, z których pochodzi materiał wyznaczający zakres pracy. Całość poparto badaniami własnymi, co umożliwiło nakreślenie szerokiego, syntetycznego obrazu i w efekcie doprowadziło do potwierdzenia przyjętych w rozprawie założeń.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Rozwój sztuki ulicznej w Europie – rys historyczny*, porusza problematykę sztuki ulicznej poczynając od wskazania jej korzeni historycznych, poprzez przegląd prekursorów oraz omówienie faz rozwoju. Wstępem do rozdziału stały się słowa Josepha Conrada, który twierdził, że sztuka jest „wielkim uchem i wielkim okiem świata: słyszy i widzi – i ma zawstydzić, drażnić, budzić sumienie”. W rozdziale przedstawiona została ewolucja poglądów dotyczących statusu

artysty oraz rekapitulacja zmian terminologicznych w obrębie pojęcia *sztuka*. Zarysowano także kwestie związane z dylematem: co można, a czego nie można uznać za sztukę – odniesienie się do tego zagadnienia wydawało się konieczne ze względu na płynność granic między sztuką uliczną a aktami wandalizmu w przestrzeni publicznej. Na wstępnym etapie analizy zebranych materiałów zauważono również, że choć popularyzację sztuki ulicznej (głównie graffiti) przypisuje się Amerykanom, sztuka uliczna w nurcie społecznie zaangażowanym ma swoje korzenie na gruncie europejskim. Stąd też skupiono się przede wszystkim na kierunkach ewolucji street artu w Europie – najpopularniejszych formach oraz nurtach o największym znaczeniu i wpływie na rozwój.

Rozdział drugi, noszący tytuł *Sztuka uliczna we współczesnej praktyce komunikacyjnej*, porusza zagadnienie miejsca sztuki ulicznej w procesie komunikacji społecznej – jej istoty oraz celów. Przedstawia rolę wytworów wizualnych w procesie komunikacji społecznej oraz porusza kwestie przedmiotowego i podmiotowego usytuowania street artu w przestrzeni publicznej jako nośnika zaangażowanych przekazów. W rozdziale odniesiono się również do założeń instytucjonalizacji i legalizacji sztuki ulicznej. Przeanalizowano ograniczenia oraz wyzwania związane z uwarunkowaniami prawnymi działalności artystycznej w przestrzeni publicznej. Rozważania w tym rozdziale dotyczą też komunikacyjnej roli nadawców i odbiorców street artu, w tym stereotypowego wizerunku artysty ulicznego. Począwszy od analizy genezy i rozwoju pojęcia *medium*, poprzez opis jego funkcji, w rozdziale poruszono kwestię klasyfikacji oraz znaczenia sztuki ulicznej w ujęciu medioznawczym, podejmując próbę wyprowadzenia wniosków dotyczących jej usytuowania w tym obszarze. Rozważania wieńczy próba odpowiedzi na pytanie, czy i w jakich warunkach sztukę uliczną można nazwać medium komunikacji społecznej.

W **rozdziale trzecim**, zatytułowanym *Podstawowe prawa człowieka a problemy społeczne w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012*, opisane zostały podstawowe prawa jednostek, zarówno w wymiarze uniwersalnym, jak i relatywnym, jako punkt wyjścia analizy problemów społecznych w wybranych państwach w określonym czasie. W rozdziale omówiono znaczenie czasu i przestrzeni w rzeczywistości społecznej oraz problemy związane z tożsamością człowieka w sytuacjach kryzysu czy opresji. Poruszono problematykę wykluczenia społecznego,

niespełnionych obietnic polityki socjalnej państw oraz sposoby radzenia sobie z uciskiem i niesprawiedliwością. Kluczowe założenia praw człowieka posłużyły jako miara w analizie głównych problemów społecznych odzwierciedlonych w twórczości artystów ulicznych w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012.

Rozdział czwarty pod tytułem *Analiza wybranych dzieł sztuki ulicznej jako nośników przekazów w procesie komunikacji społecznej* – to przede wszystkim próba analizy semiologicznej wybranych dzieł zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej jako nośników przekazów w komunikacji społecznej. Poruszone w nim kwestie społecznych modalności wytwarzania i odbioru obrazów zarysowują kontekst dla porównania treści niesionych przez wytwory artystyczne w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012 z rzeczywistymi problemami dotyczącymi obywateli tych państw w omawianym okresie. Na podstawie przeprowadzonych analiz dokonano również weryfikacji postawionych w rozprawie hipotez.

Rozdział piąty, zatytułowany *Perspektywy rozwoju sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej*, opisuje dotychczasowe etapy ewolucji oraz kierunki, w jakich w przyszłości podążać może sztuka uliczna jako medium komunikacji społecznej. W początkowej części rozdziału przytoczone zostały opinie europejskich artystów z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski na temat komunikacyjno-społecznej roli sztuki ulicznej. Badania przeprowadzone w formie wywiadów pozwoliły na skonfrontowanie poczynionych w pracy ustaleń z praktycznym doświadczeniem twórców. W rozdziale poruszono również problematykę szans i wyzwań, jakie stoją przed artystami ulicznymi w dobie rozwoju nowych mediów, dokonując przeglądu dotychczasowych działań twórców w rzeczywistości wirtualnej. Analiza perspektyw analizowanej dziedziny objęła też istotny wątek wpływu komercjalizacji sztuki ulicznej na wiarygodność przekazu.

Podsumowanie pracy jest zwięzłą rekapitulacją wcześniejszych rozważań oraz refleksją dotyczącą kierunków rozwoju badań przedmiotowych w przyszłości.

Bibliografia umieszczona w końcowej części pracy skonstruowana została zgodnie z formułą rozszerzającą: do źródeł wykorzystanych w pracy dołączono publikacje istotne z punktu widzenia jej tematyki. Bibliografię podzielono na cztery

kategorie tematyczne: publikacje zwarte, artykuły, akty prawne oraz netografię. W przypadku materiałów internetowych w treści pracy przyjęto formę pełnego opisu pochodzenia artykułów czy fotografii. W spisie bibliograficznym zastosowano zaś skróconą formę oznaczania źródeł internetowych w postaci ogólnego adresu strony, z której pochodziły informacje, bez dat dostępu (podanych uprzednio w przypisach). Netografię ograniczono również do stron, które w istotny sposób wpłynęły na zawartość merytoryczną pracy. Pominęto w niej portale, które wykorzystano jedynie jako źródło dobrej jakości zdjęć obrazów (ich pochodzenie zostało odnotowane w opisie źródłowym pod fotografiami).

Spis fotografii odnosi się do omawianych w pracy obrazów sztuki ulicznej. Część fotografii zamieszczono pod koniec rozdziałów I i II. Stanowią one graficzny komentarz do poruszanych w rozdziałach treści. Fotografie obrazów poddanych szczegółowej analizie zamieszczono w rozdziale IV przy każdym opracowaniu.

Zamieszczony na końcu rozprawy **aneks** jest zbiorem wszystkich wypowiedzi artystów ulicznych, którzy udzielili indywidualnych wywiadów na potrzeby rozprawy, oraz ich krótkich biogramów. Ze względu na to, że w rozprawie wykorzystano jedynie część spośród 19 uzyskanych opinii, za stosowne uznano dołączenie aneksu, który stanowi uzupełnienie zagadnień poruszanych przez twórców.

ROZDZIAŁ PIERWSZY. Rozwój sztuki ulicznej w Europie

– rys historyczny

Już w sztuce są dziś specjaliści, nie tylko w nauce – ale geniusza tej miary co Leonardo da Vinci nie ma i być nie może. Jest w tym wszystkim wina rozrostu wszystkich tych sfer, niemożności ogarnięcia całości. Ale oprócz tego sama siła indywidualności jako takiej przygasta, a nie tylko zdaje się nam to na tle dzisiejszego rozwoju społeczeństwa. I wiecie, gdzie można być jeszcze dobrym dyletantem? – w historii i wnioskach, które z niej wyciągnąć się dadzą na przyszłość.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Matka, akt I

1.1. Próba zdefiniowania pojęcia „sztuka uliczna”

Czym jest sztuka? Pytanie to nieprzerwanie zadają sobie teoretycy, jednak do tej pory żadnemu z nich nie udało się udzielić na nie jednoznacznej odpowiedzi. Każda z wypracowanych definicji poddana została w mniejszym lub większym stopniu krytyce. Z każdą z nich można polemizować przy wykorzystaniu racjonalnych i w pełni uzasadnionych argumentów. Co jest przyczyną braku ostrości tego, mogłoby się wydawać, nieskomplikowanego pojęcia? Można przypuszczać, że wiąże się to przede wszystkim ze zmianami, jakie nastąpiły i następują w postrzeganiu samego zjawiska. Nieprzerwany rozwój sztuki, różnorodne uwarunkowania społeczne czy zmiany w kanonie estetycznym zmuszają do modyfikacji terminologii oraz nieustannego tworzenia kompilacji definicyjnych. Wielość nowych technik i form wyrazu sprawia, że pojęcie staje się coraz bardziej pojemne, a tym samym coraz mniej wyraziste. Co więcej, określenie granic sztuki bywa często wręcz niemożliwe. Nie oznacza to jednak, że nie warto podejmować prób zarysowania jej ram. To właśnie dzięki nim mamy możliwość obserwacji zachodzących zmian, co pozwala w większym stopniu zrozumieć zarówno estetyczne, jak i społeczne czy komunikacyjne funkcje sztuki. W kontekście niniejszej pracy jest to niezwykle istotny aspekt, który umożliwi dalsze rozważania skierowane ku sztuce ulicznej jako medium komunikacji społecznej.

1.1.1. Analiza słowotwórcza

Ślady twórczej działalności człowieka nazwano dopiero w starożytności, choć odnajdujemy je już w paleolicie. To, co później określono mianem sztuka, w cywilizacjach prehistorycznych traktowano jedynie jako składową rytuałów uprawianych przez daną społeczność, które miały przynosić obfite łowy oraz upamiętniać najważniejsze wydarzenia. Już wówczas sztuka pomagała definiować wiarę, moralność czy historię – nakreślała strukturę wspólnoty, stając się pozajęzykową formą komunikacji⁶⁰. Wszelako zręby nomenklatury zaczęły się formować dopiero w starożytności.

Wyraz sztuka jest translacją łacińskiego terminu *ars*, który z kolei swoje korzenie znajduje w greckim *techne*. *Techne* i *ars* nie są jednak do końca tożsame znaczeniowo z obecnym terminem sztuka. Z czasem znaczenie wyrazów uległo bowiem transformacji. Zachodzące przemiany były nieznaczne, jednak doprowadziły do sytuacji, w której sens dawnych słów dziś jest już zupełnie inny.

Władysław Tatarkiewicz pisze: „*Techne* w Grecji, *ars* w Rzymie i w średniowieczu, nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej i w dobie odrodzenia, znaczyły tyle, co umiejętność zrobienia przedmiotu, domu, posągu, okrętu, łóżka, garnka, odzieży, a ponadto także umiejętność dowodzenia wojskiem, mierzenia, przekonywania słuchaczy. Wszystkie te umiejętności były nazywane sztukami: sztuka architekta, rzeźbiarza, garncarza, krawca, stratega, geometry, retora. Umiejętność polega na znajomości reguł, nie było więc sztuki bez reguł, przepisów: sztuka ma własne reguły, a inne ma sztuka rzeźbiarza, garncarza, geometry, generała”⁶¹. W więzach kanonu i umiejętności kształtowanych według ścisłych zasad nie było miejsca na swobodę twórczą. Podobnie jak w nauka ścisłych, tak i w sztuce należało kierować się tym, co z góry ustalone, pewne i formalnie uznawane. I choć już sam Arystoteles⁶² wydawał się dostrzegać różnice między sztuką a nauką, nie udało mu się za życia dokonać rewolucji pogłądowej.

⁶⁰ Zob. W. Robinson, *Historia sztuki*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998, str. 8

⁶¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, str. 21

⁶² Aby zgłębić poglądy filozofów starożytnych na temat sztuki, warto zajrzeć do opracowania Jana Białostockiego *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978

1.1.2. Kanon i „odwieczne” przywiązanie do reguł

W starożytności zarówno twórcy, jak i odbiorcy form artystycznych skupieni byli na regułach, kanonie i zadaniach przypisywanych sztuce. Jej rolą było zaś „dostarczanie przyjemności i pożytku. Raczej wyjątkowo [...] wymieniano także piękno. Natomiast począwszy od ery ateńskiej powtarzano stale, że powinna pouczać, dawać dobry przykład, podnosić moralnie. Stawianie sztuce zadań symbolicznych, twierdzenie, że może ona przez symbole poznawać prawdę, było dopiero myślą najpóźniejszej starożytności, którą na pierwszy plan wysunęło średniowiecze, nie odmawiając jednak dziełom ani estetycznych, ani wychowawczo-moralnych powinności”⁶³. W wiekach średnich sztuka nadal była silnie kojarzona z nauką, a reguły twórcze pozostawały niezwykle istotne. Odrodzenie również nie przyniosło spektakularnych zmian w rozumieniu pojęcia. Jednak, co ważne, dostrzegano już wówczas niezaprzeczalne różnice pomiędzy nauką, sztuką i rzemiosłem. Mimo że nie wypracowano odrębnego, precyzyjnego podziału, takie rozgraniczenie miało duży wpływ na późniejsze definiowanie zagadnienia. Wprawdzie jeszcze nieprecyzyjne, jednak już znaczące oddzielenie *sztuk pięknych*⁶⁴ od czystego rzemiosła wiązało się głównie z aspiracjami plastyków, którzy liczyli na awans społeczny. Coraz częściej podkreślali, że ich dzieła różnią się znacznie od wyrobów rzemieślniczych, jednak dopiero XVIII wiek przyniósł definicje sztuki uwzględniające te aspiracje. Wówczas też wypracowano dwie odmienne teorie, które miały określać najbardziej charakterystyczne cechy zagadnienia. Jedna skupia się na wartościach estetycznych, druga zaś na odtwarzaniu rzeczywistości. Obie są silnie związane z poglądami francuskiego filozofa uznawanego za twórcę pojęcia *sztuki piękne*, Charlesa Batteux, który mianem tym określił zbiór składający się na malarstwo, rzeźbę, muzykę, poezję, taniec, architekturę oraz wymowę⁶⁵. Od tej pory różnice między sztuką a rzemiosłem zaczęto dostrzegać coraz wyraźniej.

⁶³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom 2, *Estetyka średniowieczna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, str. 264

⁶⁴ Choć samo pojęcie *sztuk pięknych* upowszechniło się dopiero w XVIII wieku, to właśnie w odrodzeniu dostrzeżono jego istotę

⁶⁵ W XVIII wieku Charles Batteux – filozof, historyk, gramatyk i estetyk – po raz pierwszy sprecyzował pojęcie *sztuki piękne*. Kwestie estetyczne opisał w traktacie z 1746 roku *Sztuki piękne sprowadzone do jednej zasady* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*), w którym poruszył zagadnienie naśladowania natury jako fundamentalnej zasady wszystkich sztuk. Wcześniej o sztukach pięknych mówił już w XVI wieku Francisco de Holanda, jednak nie udało mu się upowszechnić tego pojęcia

1.1.3. XVIII-wieczne definicje sztuki

Tradycyjna XVIII-wieczna estetyka zakładała, że zdefiniowanie sztuki jest jak najbardziej możliwe. Utrzymywano, że – zgodnie z myślą Arystotelesa – ma ona swoją stałą istotę, która pozwala wyróżnić ją spośród innych dziedzin aktywności ludzkiej⁶⁶. Takie podejście spowodowało, że to właśnie wiek XVIII przyniósł początek kształtowania się teorii sztuki. Wówczas zaczęto mówić o oryginalności, doceniono indywidualizm jako pochodną wrażliwości, zaczęto zastanawiać się nad użytecznością sztuki, a w zasadzie nad koniecznością jej klasyfikacji. Sformułowano też dwie podstawowe definicje.

Pierwsza z nich – klasyczna – utrzymywała, jakoby „cechą swoistą sztuki było to, że wytwarza piękno, [...] czyli jest ona tym rodzajem produkcji ludzkiej, który zmierza ku pięknu i osiąga je. U podłoża tej definicji leży przekonanie, że piękno jest intencją sztuki, jej celem, naczelną wartością, cechą rozpoznawczą”⁶⁷. Definicja ta była i jest poddawana krytyce głównie ze względu na subiektywizm, jaki wiąże się z odczuwaniem piękna. Brak możliwości obiektywnego wyznaczenia ram estetycznych uniemożliwia przyjęcie tej teorii jako powszechnie obowiązującej.

Druga, XVIII-wieczna definicja za cechę charakterystyczną sztuki uznawała to, że odtwarza ona rzeczywistość, naśladuje otoczenie⁶⁸. Ujęcie takie nigdy nie przyjęło się w pełni, a obecnie uważane jest wręcz za mało istotny archaizm. Nie mogło się jednak stać inaczej. Każdy, kto obserwuje rozwój form i nurtów sztuki, może bez trudu dostrzec, że niejednokrotnie dzieła nie mają wiele wspólnego z „rzeczywistością” rozumianą jako to, co widzialne. Mało kto zaryzykuje dziś stwierdzenie, jakoby doskonałą miała być ta sztuka, która idealnie i w sposób niezakłócony odwzorowuje to, co spostrzegamy wokół.

Ponieważ żadna z powyższych definicji sztuki nie mogła zostać uznana za wyczerpującą i obiektywnie słuszną, podejmowano kolejne, mniej lub bardziej udane próby sprecyzowania zagadnienia. Kiedy jednak wraz z nastaniem XIX wieku pojawiło się hasło *l'art pour l'art*, czyli „sztuka dla sztuki”⁶⁹, nie było wątpliwości, że wezwanie

⁶⁶ Zob. L. Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, str. 29

⁶⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki*, str. 40

⁶⁸ W myśl teorii Batteux naśladowanie ujmowane jest jako kopiowanie przedmiotów widzianych, prototypów natury. W sztuce (malarstwie, rzeźbie czy muzyce) nie ma nic rzeczywistego, autentycznego. Doskonałość dzieła wyraża się w jego podobieństwie do rzeczywistości

⁶⁹ Hasło będące podstawowym założeniem doktryny, w której sztuka ma być skoncentrowana wyłącznie na sobie, odżegnując się od wszelkich funkcji edukacyjnych czy narracyjnych

to otworzy drogę do kolejnych polemik i prób tworzenia nowych definicji przynoszących odpowiedź na pytanie, czym jest sztuka.

1.1.4. Kształtowanie się pojęcia sztuki w XIX i XX wieku

W XIX wieku próby zdefiniowania pojęcia *sztuka* opierały się głównie na wyodrębnieniu jednej z jego głównych cech, która stawała się podstawą dalszych rozważań. Problem w tym, że nie dla wszystkich wybór dominanty był tożsamy i oczywisty. Jedni podkreślali nieoceniony wpływ artysty, inni skupiali się na emocjach wywoływanych przez dzieło. Byli też tacy, dla których najważniejsza stała się sama forma. W ślad za wielością poglądów zaczęły kształtować się coraz to nowe teorie. Wśród XIX-wiecznych prób zdefiniowania pojęcia można wydzielić 4 główne nurty, które następnie udoskonalano i rozwijano w wieku XX.

Pierwszy z nich traktował sztukę jako działalność ludzką, która kształtuje rzeczy, nadaje im strukturę. Nie można jednak nie zauważyć, że teoria ta jest nieostra. Sprowadzenie sztuki do funkcji nadawania kształtu stawia ją w jednym szeregu z rzemiosłem, a tym samym odzwierciedla powrót do korzeni – do starożytności, kiedy były to pojęcia tożsame. Idąc nieco dalej, można by uznać, że sztuką jest wszystko, co nas otacza. Wówczas staje się ona tożsama z pojęciem *rzeczy, przedmiotu, obiektu, przedstawienia*, co podaje w wątpliwość niemal wszystkie rozważania dotyczące historii sztuki, jej funkcji i znaczenia. Wiąże się to niechybnie z załamaniem całej dotychczasowej teorii sztuki. Choć bezsprzecznie forma w sztuce jest bardzo ważna, to oparcie na niej definicji nie wydaje się w pełni uzasadnione i satysfakcjonujące.

Podobnie rzecz ma się w przypadku drugiego nurtu definicyjnego, który pojęcie sztuki sprowadza jedynie do ekspresji, skupiając uwagę na samym artyście i procesie twórczym. Definicja ta upatruje istoty sztuki w postawie i zamyśle twórcy. Głównym orędownikiem tej teorii był włoski filozof Benedetto Croce (1866-1952), który ściśle związał pojęcie sztuki z intuicją ducha, utożsamiając ją z ekspresją artysty. Pierwsze ślady jego teorii znajdujemy już w szkicu „Historia podporządkowana ogólnemu pojęciu sztuki” z 1893. Jednak dopiero w „Podstawowych teoriach estetyki” Croce precyzuje swoje myśli, stając się twórcą teorii sztuki opartej na intuicyjno-ekspresyjnej podstawie⁷⁰. Aczkolwiek i tę definicję można poddać krytyce. Nie uwzględnia ona

⁷⁰ Zob. A. Fligel-Piotrowska, *Benedetto Crocego koncepcja sztuki*, [w:] *Człowiek w kulturze*, Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej, Lublin 2003, nr 15, str. 227

bowiem faktu, iż ekspresyjność nie jest cechą wszystkich dzieł, czego przykładem jest choćby sztuka konstrukcyjna⁷¹. Koncentrując się na źródłach sztuki i procesie jej powstania, Croce rezygnuje z opisu samego dzieła jako finalnego efektu ekspresji. W żaden sposób w proces powstawania dzieła nie zostały wkomponowane odczucia odbiorców – jakby były zupełnie nieistotne, a epicentrum sztuki stanowił sam artysta, działający z siebie i dla siebie.

Niejako w opozycji do tego ujęcia zrodził się kolejny pogląd, mówiący, że główną funkcją sztuki jest wywoływanie przeżyć estetycznych. Trzecia spośród przywołanych definicji niemal w całości kładzie nacisk na rolę odbiorcy, którego zdaje się „uśredniać”. Tymczasem przeżycia estetyczne mogą być przecież rozmaite u różnych odbiorców, obejmując spektrum niemal bez wspólnego mianownika. Co więcej, ze znaczną częścią poglądów na estetykę z czasem zaczęto polemizować. Piękno przestało być pojęciem precyzyjnie określonym, utożsamianym z dobrem, a jego duchowy aspekt często pomijano⁷². Już Lew Tołstoj podważał pozazmysłowy sens piękna, zwracając uwagę na jego subiektywizm. Do dziś określenie *estetyczny* wzbudza wiele kontrowersji. Jak pisał Viktor Frankl, „nie można się spodziewać, aby sztuka zawsze była piękna. Oznaczałoby to pomylenie estetyki z kosmetyką, artyści zaś z członkiem jakiegoś towarzystwa upiększania świata”⁷³. Jest to wyraźnie widoczne w przypadku analizy sztuki współczesnej. Nie istnieje tu żaden obowiązujący kanon.

Bliższe współczesnemu rozumieniu terminu jest ujęcie czwarte, w którym głównym celem sztuki jest wywoływanie wstrząsu. Definicja ta odwołuje się, podobnie jak poprzednia, do odczuć odbiorcy. Nie nawiązuje do poczucia estetyki, ale emocji silniejszych, głębszych i – co ważne – niekoniecznie pozytywnych⁷⁴. Wstrząs to przeżycie, które zapamiętuje się na długo. Czy jest jednak warunkiem wystarczającym, by to, co go wywołuje, nazwać dziełem sztuki? Porządkującą moc tej definicji zdecydowanie osłabia fakt, że rzeczywistość dostarcza ogromu wydarzeń i zjawisk, które mogą wywołać wstrząs, jednak większości z nich nie przysługuje status wytworu artystycznego. Wadą tego ujęcia jest również jego skrajny subiektywizm.

Powyższe cztery XIX-wieczne nurty definicyjne, choć dominujące, miały także silną konkurencję w postaci teorii Johna Ruskina⁷⁵. Za sztukę uznał on tę twórczość,

⁷¹ Sztuka, której granice w dużej mierze wyznaczają ramy konstrukcji, zasady architektoniczne i rozwiązania technologiczne

⁷² Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, str. 266

⁷³ V.E. Frankl, *Homo patiens*, PAX, Warszawa 1971, str. 61

⁷⁴ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęścia...*, str. 44

⁷⁵ John Ruskin – angielski poeta, artysta i krytyk sztuki. Obszarem jego zainteresowań były relacje społeczne

„która jest świadectwem ludzkiego geniuszu, obojętnie w jakiej dziedzinie – nie da się ich [świadectw] bowiem szeregować podług wartości [...]. Sztuka zawsze miała i ma trzy zasadnicze kierunki oddziaływania: wzmacnia w człowieku uczucia religijne, podnosi jego moralność oraz przynosi mu praktyczny pożytek [...] Szczytem tego, co sztuka może uczynić, jest ukazanie odbiorcy wiernego wyobrażenia o szlachetności ludzkiej istoty. Sztuka nie może osiągnąć niczego więcej, lecz ten warunek spełniać musi”⁷⁶. Z poglądem, jakoby sztuka nie mogła osiągnąć niczego więcej, nietrudno jednak polemizować. Można również wskazać znacznie więcej funkcji sztuki, które wykraczają poza wymienione przez Ruskina trzy obszary. Warto wspomnieć choćby o funkcjach: magicznej, estetycznej, ideologicznej czy kompensacyjnej, które nie mieszczą się w wymienionej trójce, a jednak uznawane są przez wielu teoretyków sztuki za istotne. Mimo to również definicja Ruskina zyskała zwolenników wśród XIX-wiecznych teoretyków sztuki.

Wszystkie powyższe ujęcia, nieco zmodyfikowane i uzupełnione, wkroczyły w XX wiek, jednak żadne z nich nie doczekało się powszechnej akceptacji. Co za tym idzie XX-wieczni teoretycy sztuki nie ustawali we własnych próbach opisu pojęcia. Zwrócili się jednak w kierunku definicji ogólnej, bardziej rozbudowanej w stosunku do poprzednich, często hasłowych teorii. Ewolucja terminologiczna i rozbudowa definicji wiąże się w dużej mierze z faktem, który tak opisuje Karol Estreicher: „sztuka, jak wszystkie dziedziny życia, jest ciągłym stawaniem się, ciągłym ruchem, zmianą pojęć i arcyzmu”⁷⁷. Kanon estetyczny ewoluuje: to, czym zachwycano się przed laty, dziś już nie wzbudza takich emocji, niegdyśjsze źródła „wstrząsu” – dziś mogą wywoływać pobłażliwy uśmiech. Stąd też niemal każdego dnia rodzą się nowe, alternatywne teorie na miarę swoich czasów.

W „Dziejach sześciu pojęć” Władysław Tatarkiewicz sztukę zdefiniował jako „odtworzenie rzeczy bądź konstruowanie form bądź wyrażanie przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać bądź wstrząsać”⁷⁸. Można oczywiście zauważyć, że owa definicja – sumująca kilka dotychczasowych ujęć – jest znacznie bardziej rozbudowana od swoich poprzedniczek. Jednak i ona spotkała się z krytyką. W dość ciekawy sposób polemizuje z nią Aleksander Lipski: „osobnik ludzki płci żeńskiej jest w swej genezie *wytworem*

⁷⁶ J. Ruskin, *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, Ossolineum, Warszawa 1977, str. 329

⁷⁷ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1977, str. 11

⁷⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu...*, str. 52

człowieka (ściślej: dwojga ludzi, zdarza się nierzadko, że świadomych swego czynu) bez wątpienia odtwarzającym rzeczywistość i prawie zawsze budzącym emocje, tzn. zachwyca, wzrusza bądź wstrząsa, niekiedy wywołuje te uczucia oddzielnie, kiedy indziej w rozmaitych kombinacjach”⁷⁹. Lipski pokazuje, że w definicji Tatarkiewicza mieszczą się również byty ze sztuką niezwiązane, a co za tym idzie – jest ona zbyt pojemna. Nie sposób się z tą oceną nie zgodzić.

Na polskim gruncie w XX wieku swoją definicję sztuki stworzył także Stefan Morawski, uznając, że można ją określić poprzez sprecyzowanie pojęcia jej wytworów, czyli dzieł. Dzieło sztuki to dla Morawskiego „przedmiot stanowiący ekspresywną strukturę jakości zmysłowo danych (bezpośrednio lub pośrednio oglądowych – semantyzowanych) funkcjonujących w sposób względnie autonomiczny; przedmiot ten jest zarazem artefaktem oraz wyraża silniej lub słabiej daną indywidualność twórczą”⁸⁰. Określając w ten sposób dzieło, a pośrednio też istotę sztuki, skłania się Morawski do stworzenia zbioru cech stałych, które nie budziłyby wątpliwości i były charakterystyczne tylko dla dzieła. Trudności w ich doborze i zestawieniu dostrzegł Morris Weitz – amerykański estetyk antyesencjalista⁸¹. Jego zdaniem żadna zadowalająca definicja sztuki nie jest możliwa. Wniosek ten wysnuł z założenia mówiącego o nieprzewidywalności twórców, zmienności warunków oraz autonomiczności samej sztuki⁸². Wskazywał na problem braku twórczej stałości, postulując, aby ze względu na praktykę artystyczną zakwalifikować termin *sztuka* do grupy pojęć otwartych. Swoją teorię o niemożności zdefiniowania sztuki opierał na założeniu, jakoby każda próba zamknięcia terminu w ramach teoretycznych była aktem blokującym i ograniczającym jej rozwój⁸³. W poglądach swych nie był i nie jest osamotniony – można nawet zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie jego spojrzenie na sztukę jest najbliższe teraźniejszości. Wiąże się to m.in. ze zmianami postaw społecznych, które znajdują odzwierciedlenie w historii i teorii sztuki.

⁷⁹ A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław 2000, str. 28

⁸⁰ S. Morawski, *Próba określenia pojęcia sztuka*, [w:] *Ruchome granice*, M. Grześczak (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, str. 60

⁸¹ Antyesencjalizm – pogląd filozoficzny oparty na negacji tezy, że w świecie istnieje ukryty sens, istota, prawda i obiektywność wartości. W estetyce antyesencjalizm opiera się na przekonaniu, że zjawiska określane jako sztuka są zbyt zmienne i różnorodne, by móc je generalizować, przez co żadna zadowalająca teoria sztuki w ogóle nie jest możliwa

⁸² Zob. A. Lipski, *op. cit.*, str. 29

⁸³ Por. M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, [w:] *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956), str. 27-35; przedruk [w:] *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, P. Lamarque, S. H. Olsen (red.), Oxford 2004, str. 12-18. Zob. także L. Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, str. 44

Dostrzegając te zależności, próbę określenia istoty sztuki podjął Arthur Danto, amerykański krytyk i filozof. Jego zdaniem prawo do konstruowania ram definicyjnych sztuki mamy wyłącznie po uwzględnieniu jej determinant kulturowych, historycznych i społecznych. Danto zwraca uwagę, że pierwotny wobec sztuki jest akt rozpoznania-interpretacji, który ją kształtuje. „Żeby zobaczyć coś jako sztukę, wymagane jest coś, czego oko nie może dostrzec – atmosfera artystycznej teorii, wiedza z zakresu historii sztuki, jakiś świat sztuki”⁸⁴ – pisze, dając wyraz rezygnacji z rozważań nad estetycznymi aspektami sztuki na rzecz uwzględnienia teoretyczno-historycznego kontekstu. Tym samym obnaża brak ostrości i zróżnicowanie pojęcia w zależności od warunków bądź nawet optyki.

Powyższe ujęcia pokazują, że mimo wielu prób zdefiniowania sztuki żadna z nich nie może być uznana za w pełni udaną. Każda porusza zagadnienia, które w danym momencie, w danych warunkach wydają się najistotniejsze, jednak nigdy ponadczasowe. Pojmowanie sztuki tak bardzo ewoluowało wraz ze zmianami cywilizacyjnymi, że stworzenie jednej uniwersalnej definicji wydaje się dziś niemal niemożliwe. Tę wieloznaczność można jednak uznać za atut, który już od wielu lat wykorzystują twórcy. Nieokreśloność, a nawet pewna plazmatyczność i zmienność sztuki oraz jej teoretycznych ujęć pozwalają na kształtowanie się nowych nurtów i form. Powtarzając za Tatarkiewiczem: „Sztuka ma prawo i obowiązek wytwarzania form nowych [...] Nowość jest jedną z wielkich zalet dzieła sztuki”⁸⁵.

Brak konkretnych ram definicyjnych dopuszcza niemal nieograniczoną swobodę – zarówno twórczą, jak i interpretacyjną. Już od połowy XX wieku zdecydowanie zyskuje na znaczeniu pogląd wskazujący na brak możliwości poddania sztuki skutecznym próbom zdefiniowania⁸⁶. Wiąże się to także z faktem, że zasadniczo nie sposób określić jakie właściwości ma dzieło sztuki. Jak zauważa Joseph Margolis „Jeśli spytamy teoretyków zajmujących się zawodowo estetyką, czym jest dzieło sztuki, w całej filozofii sztuki nie znajdą one przekonującej odpowiedzi. Teoretycy są w tej kwestii bardzo powściągliwi z wielu powodów: a) ponieśli porażkę już wiele razy; b) są świadomi, że jakiś oryginalny artysta stworzy dzieło, które będzie trudno wykluczyć, mimo iż zaprzeczy ich definicji; c) uważają, że trudno to wyrazić ze względu na zaskakującą różnorodność sztuki; d) potencjalne odpowiedzi bywają zbyt

⁸⁴ L. Bieszczad, *op.cit.*, str. 128

⁸⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, str. 268

⁸⁶ Por. J. Margolis, *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004, str. 27

ambitne i zbyt abstrakcyjne. Nieoficjalnie wnikliwi teoretycy napomykają, że sztuka nie jest rodzajem naturalnym, a zatem dzieła sztuki nie mogą być zdefiniowane w taki sposób, jak wielbłąd czy złoto; lub inaczej, teoretycy ci zwracają uwagę, że zagadnienie to nie wymaga wyjaśnienia, gdyż jest to zasadniczo kwestia umowna lub też arbitralnie ustanawiana w ramach danego dyskursu”⁸⁷. Słowa Johna Cage’a w nieco przewrotny sposób potwierdzają powyższą teorię: „sztuka, jeśli chcesz znać jej definicję, jest działaniem kryminalnym, ponieważ nie stosuje ona żadnych reguł, jest ona celową bezcelowością, strategią wolności, ukazuje nieskończoność i chaos jako prawdziwą naturę świata”⁸⁸.

W dużej mierze to właśnie dzięki takiemu rozumieniu pojęcia *sztuka* dziś możemy mówić o jednej z jej dziedzin czy form – sztuce ulicznej. Jakie są jej korzenie? Czym jest i jakie pełni funkcje w społeczeństwie? Dlaczego niejednokrotnie wzbudza tak wiele kontrowersji? Próbę odpowiedzi na te pytania podejmuje niniejsza praca.

1.1.5. Street art, czyli sztuka uliczna

Podobnie jak w przypadku samego pojęcia *sztuka*, tak i w przypadku *sztuki ulicznej* określenie ram definicyjnych jest niezwykle trudne. Wiąże się to zarówno z jej nieustającym rozwojem, jak i często niedookreśloną granicą między działalnością artystyczną a aktami wandalizmu mylnie nazywanymi *graffiti*. To właśnie wątpliwości co do artystycznego wymiaru graffiti skłoniły teoretyków gatunku do wprowadzenia pojęcia *street art*. Termin *sztuka uliczna* powstał ze względu na potrzebę zdystansowania i oddzielenia działalności artystycznej w przestrzeni miejskiej od „barbarzyństwa”. Zdefiniowanie istoty zjawiska nie jest jednak łatwe. Wielu trudności przysparza bowiem fakt, że samo pojęcie jest niezwykle pojemne. Warto jednak pokusić się o próbę opisu zagadnienia, wyznaczenie choćby najogólniejszych ram definicyjnych, na których oparte zostaną dalsze analizy i rozważania. Niezbędne jest bowiem określenie przedmiotu badań i usystematyzowanie terminologiczne.

Ramy definicyjne sztuki ulicznej opierają się na dwóch podstawowych filarach. Pierwszy z nich skupia się na jej warstwie intencjonalnej, drugi zaś na jej cechach formalno-społecznych.

⁸⁷ Tamże, str. 89-90

⁸⁸ L. Bieszczad, *op.cit.*, str.21

W myśl teorii intencjonalnej sztuka uliczna „to szeroki, niezależny ruch artystyczny, do której to kategorii można także zaliczyć ruchy emancypacyjne lat 70. – punk, hip hop i alterglobalizm. Jest to ruch zdecentralizowany, nie posiada przywódców ani też obowiązującej wykładni praktyki artystycznej. Struktura street artu – jak każdego ruchu niezależnego – przypomina sieć, w której każdy węzeł jest równie istotny: to szereg autonomicznych ogniw, z których każde może stać się najważniejsze w danym kraju, regionie czy mieście. [...] Ruch ten nie podlega również żadnym odgórnym regulacjom, jednak cementuje go jedna nadrzędna idea – w tym przypadku idea nieskrępowanego tworzenia w przestrzeni publicznej, która jako wspólna należy do wszystkich”⁸⁹. „Street art czerpie więc z samizdatów undergroundowych język wypowiedzi, estetykę, specyficznego ducha oddolnej rewolty i strukturę organizacyjną. [...] Nie chodzi jednak o tradycję wyrażoną w zespole konkretnych rozwiązań artystycznych, ale o specyficzne podejście artysty do sztuki, dzieła i społeczeństwa”⁹⁰.

Podejście formalno-społeczne wyraża zaś pogląd, według którego street art można określić jako wszelkie działania wkraczające w publiczną przestrzeń, oddziałujące na zmysł wzroku, mające na celu przekazanie pewnych walorów estetycznych lub jakiegoś przesłania szerokiej grupie losowych odbiorców. Podstawowym ich celem jest tworzenie niekomercyjnego, niesterowalnego przez władzę czy pieniądze obiegu znaczeń, konkurencyjnego dla oficjalnego szumu informacyjnego. Wbrew częstej, obiegowej opinii sztuka uliczna nie jest tożsama z wandalizmem (necenzuralne słowa czy proste tagi – niewyszukane podpisy). To sztuka tworzona na ulicach, dla której terenem wystawienniczym stała się przestrzeń publiczna⁹¹. Jej adresatem jest więc masowy odbiorca, zróżnicowany pod względem wieku, przynależności klasowej, zawodu i zamożności, a co się z tym wiąże – o bardzo heterogenicznym profilu społeczno-kulturowym⁹². Sztuka uliczna dostarcza plastycznego języka potrzebie ukazania dynamicznych stosunków i uwarunkowań współczesnego życia publicznego⁹³.

Reasumując – możemy pokusić się o stwierdzenie, że **sztuka uliczna łączy w sobie intencje twórców i reakcje odbiorców na działania podejmowane**

⁸⁹ J. Banasiak, *Street art – ruch zapoznany*, [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E. A. Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, str. 14

⁹⁰ *Tamże*, str. 18

⁹¹ Por. <http://kultura.trojmiasto.pl/Street-art-to-sztuka-a-nie-wandalizm-n50672.html> [dostęp: 05.08.2012]

⁹² Por. H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996, str. 8

⁹³ Zob. *Tamże*, str. 14

w przestrzeni publicznej. W tym kontekście warto spojrzeć na sztukę uliczną pod kątem jej form i pełnionych funkcji komunikacyjnych.

Jak pisał Lew Tołstoj: „przywykliśmy uważać za sztukę tylko to, co widzimy [...] na wystawach; razem z budynkami, posągami, poematami..., ale wszystko to jest drobną częścią sztuki, przy pomocy której komunikujemy się między sobą. Całe życie przepełnione jest dziełami sztuki”⁹⁴. Dzieła te coraz częściej spotykamy na ulicach naszych miast m.in. pod postacią murali (słowo pochodzenia hiszpańskiego) – wielkoformatowych malowideł ściennych (tworzonych na murach) bądź sufitowych, szablonów – wykonywanych na murach i fasadach budynków za pomocą sprayu i przygotowanego wcześniej w kartonie lub innym materiale wzoru obrazów⁹⁵, stickerów (zwanych w Polsce vlepkami) – niewielkich kawałków samoprzylepnego papieru zawierających komunikat językowy lub obrazowy oraz graffiti – napisów, symboli i obrazów malowanych na elewacjach budynków, murach i ścianach.

To właśnie przybliżeniu funkcji komunikacyjnej powyższych form sztuki ulicznej w kontekście społecznym poświęcona jest niniejsza praca. Nie będą w niej poruszane zagadnienia związane z formami performatywnymi czy instalacjami. Wybór ten wynika stąd, że spośród wszystkich przejawów sztuki ulicznej to właśnie jej formy plastyczne, takie jak graffiti, szablony, murale czy stickery, w największym stopniu były i są uznawane za nośnik treści społecznej. Ponadto trwałość form plastycznych pozwala na precyzyjniejsze udokumentowanie poszczególnych przedstawień.

Żeby jednak w pełni zrozumieć istotę poruszanej tematyki, warto wiedzieć, skąd przychodzą poszczególne formy sztuki ulicznej, jakie są ich korzenie i ewolucja w Europie.

1.2. Sztuka uliczna na przestrzeni dziejów – uwarunkowania społeczne i formy od paleolitu do współczesności

Historia sztuki ulicznej w Europie nierozzerwalnie związana jest z dziejami samej sztuki, w dodatku nie tylko tej rodzącej się na Starym Kontynencie. Precyzyjniej: historia sztuki ulicznej wiąże się z dynamiką form i prądów ideowych,

⁹⁴ K. Estreicher, *op. cit.*, str. 8

⁹⁵ Por. A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011, str. 76

które niejednokrotnie wędrowały przez morza i oceany. Ich ewolucja, odzwierciedlająca stulecia przemian bytowych, terytorialnych, politycznych, a także – co w ujęciu niniejszej pracy niezwykle ważne – społecznych, ukształtowała europejską sztukę uliczną, o której mówimy dziś.

Warto podkreślić, że celem tej części rozprawy nie jest szczegółowe przedstawienie historii sztuki w ujęciu holistycznym, ale ukazanie istotnych z punktu widzenia tematyki pracy zmian dokonujących się wśród form i idei na przestrzeni wieków. Stąd też rys historyczny obrazujący etapy rozwoju sztuki ulicznej – czy to w okresie prehistorycznym, czy w czasach nowożytnych – zostanie przedstawiony przede wszystkim w kontekście problematyki społecznej właściwej danym okresom⁹⁶. Opis epok i dominujących stylów został celowo zawężony do tych zjawisk, które bezpośrednio wiążą się z tematyką rozprawy.

Na potrzeby niniejszej pracy dokonany został również podział form sztuki ulicznej na pierwotne oraz współczesne. **Formy pierwotne** – to te, które powstawały przed wprowadzeniem do historii sztuki terminu *sztuka uliczna* oraz nomenklatury z nim związanej. Na przestrzeni wieków to właśnie one stanowiły podstawę do wyodrębnienia się znanych nam dziś plastycznych form sztuki ulicznej, takich jak *graffiti*, *szablony*, *murale* czy *stickery*, będących przedmiotem zainteresowań rozprawy, nazwanych z kolei **formami współczesnymi**⁹⁷.

Warto zaznaczyć, że te same formy pierwotne opisywane są w kilku okresach historycznych. Na przestrzeni wieków ewoluowała ich tematyka czy techniki wykonania, a ponadto w różnych epokach mogły pełnić zgoła odmienne funkcje. Wynika stąd, że proste przyporządkowanie każdej z form konkretnej epoce nie jest możliwe.

1.2.1. Prehistoria

Wyznaczenie precyzyjnych ram sztuki okresu prehistorycznego przysparza wielu problemów związanych m.in. z datowaniem, segmentacją czy ciągłością rozwoju, jednak dla problematyki, jaką porusza niniejsza praca, nie są to sprawy pierwszorzędne.

⁹⁶ Aby pogłębić wiedzę na temat okresów historycznych w sztuce, warto sięgnąć do: K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, wydanie II rozszerzone, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa Kraków 1977, J. Onians, *Wielki encyklopedyczny atlas Sztuka Świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, *Sztuka świata* (Tomy I-XVI), praca zbiorowa, Arkady, Warszawa 2012

⁹⁷ Formy te zostały opisane w podrozdziale 1.2.8.

Dużo istotniejsze są kwestie związane z organizacją życia, modelem społecznym, rytmem codzienności, ponieważ to one miały wpływ na powstawanie pierwszych form ekspresji artystycznej. Prehistoryczne malowidła jaskiniowe i ryty naskalne (petroglify) dały początek formom plastycznym, które dziś możemy obserwować na ulicach. Oczywiście, nie możemy owych form pierwotnych nazwać w dosłownym sensie dziełami sztuki ulicznej, jednak wielość cech wspólnych ze współczesnymi pracami z obszaru street artu pozwala na wysunięcie tezy, że prehistoryczne przejawy ekspresji artystycznej są jej praformą.

Jak zaznacza Arnold Hauser, w okresie paleolitu sztuka należała do „pierwotnych myśliwych znajdujących się na etapie gospodarki nieproduktywnej, pasożytniczej, którzy żywności nie wytwarzali, lecz ją zbierali albo zdobywali. W tych czasach życia wyłącznie praktycznego wszystko obracało się jeszcze, oczywiście, wokół zabezpieczenia bytu i nic nie upoważnia nas do przypuszczania, że sztuka miała służyć innemu celowi niż bezpośrednie zdobywanie środków żywności [...] ludzie żyli w luźnych, niezorganizowanych grupach społecznych, w małych oddzielnych hordach, w stadium pierwotnego indywidualizmu”⁹⁸. Wówczas wykształciły się malowidła jaskiniowe i ryty naskalne (petroglify) – dwie główne formy artystyczne, które jako „przeduliczne” należy uznać za pierwotne.

Malowidła jaskiniowe tworzone na ścianach grot i skałach przy użyciu naturalnych barwników (roślinnych i mineralnych). W okresie neolitu najczęściej przybierały formę piktogramów, pełniących komunikacyjną funkcję symboliczną. Za narzędzia malarskie służyły gałązki, ręce a nawet jama ustna, pełniąca funkcję prototypu sprayu, którym spryskiwano ścianę, używając dłoni jako wzornika. Rozpylanie pigmentów z wykorzystaniem szablonu to jedna z podstawowych technik sztuki ulicznej, jaką znamy dziś.

Petroglify to prehistoryczne rysunki i symbole wykonywane na skałach za pomocą rycia, szlifowania lub odkuwania. Technika wykonania różni się od malarstwa naskalnego. Do petroglifów można zaliczyć m.in. rytowane kamienie z jaskini Blombos z ok. 70 000 r. p.n.e., które są przykładami rysunków na kamieniach, jednak większość petroglifów wykonana było na skałach związanych z gruntem. Znane petroglify pochodzą z późnego paleolitu (15 000 r. p.n.e.), ale znaczna część zachowanych przykładów powstała w okresie neolitu, czyli po 10 000 roku p.n.e.⁹⁹

⁹⁸ A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury, tom I*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, str. 7

⁹⁹ http://www.historiasztuki.com.pl/10_PRE_PETROGLIFY.html [dostęp: 12.09.2012]

Do rozwoju petroglifów w dużej mierze przyczyniły się zmiany społeczne, które nastąpiły na etapie mezolitu, aby umocnić się i okrzepnąć właśnie w neolicie. Człowiek, zamiast jedynie eksploatować dary natury, zaczął sam wytwarzać. Nastąpiło różnicowanie społeczeństwa na warstwy i klasy, pojawiły się pierwsze podziały wyzyskiwaczy i wyzyskiwanych. Postępowało zróżnicowanie zawodowe¹⁰⁰. W zastępstwie przedstawień odzwierciedlających rzeczywistość znajdujemy odąd konwencjonalne, schematyczne znaki w postaci pisma hieroglificznego, raczej tylko sugerujące niż odtwarzające temat. Pojawiły się także małe kamienne narzędzia, wykorzystywane do rycia w kamieniu czy glinie.

Najwcześniej datowana sztuka prehistoryczna była swego rodzaju antycypacją upragnionego przez twórcę skutku. Paleolityczny malarz wierzył bowiem, że zyskuje władzę nad tym, co przedstawił w malowidle. Wiarę tę możemy porównać – trochę z przymrużeniem oka – do współczesnego poglądu o sile sprawczej pozytywnego myślenia. W neolicie podejście naturalistyczne wyparte zostaje przez wolę artystyczną, geometrycznie ukształtowanej rzeczywistości doświadczalnej¹⁰¹. Pod koniec paleolitu spotykamy już rozwinięte wszystkie trzy podstawowe formy przedstawienia obrazkowego: imitacyjną, informacyjną i dekoracyjną, innymi słowy – podobiznę naturalistyczną, znak obrazkowy i ornament abstrakcyjny¹⁰².

W Europie większość odkrytych prehistorycznych malowideł i rytów znajduje się na terenach północno-wschodniej Hiszpanii (Basque) i południowo-zachodniej Francji (Dordogne)¹⁰³. Najstarsze ślady twórczości człowieka prehistorycznego na Starym Kontynencie datowane są na początek górnego paleolitu (35–30 tys. lat temu).

Do podjęcia poważnej dyskusji na temat wartości prehistorycznej sztuki w Europie przyczyniły się znaleziska z groty w Lascaux na terenie Francji (fot. 1.1.). Powstałe koło 15 000 lat p.n.e malowidła i ryty pokrywające ściany groty to nieoceniony materiał badawczy.

Do ciekawych przykładów pierwotnych form sztuki ulicznej należą także malowidła z położonej w Hiszpanii jaskini El Castillo (fot. 1.2.). Co ciekawe, widać na nich wyraźnie pierwsze formy szablonu – odbicie ludzkiej dłoni.

¹⁰⁰ Por. A. Hauser, *op. cit.*, str. 12

¹⁰¹ *Tamże*, str. 11

¹⁰² *Tamże*, str. 16

¹⁰³ http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje27/text02_1p.htm [dostęp: 11.09.2012]

Innym wartym przedstawienia w pracy dziełem są ryty z Val Camonica w Alpach włoskich (fot. 1.3.). Te powstałe około 1 200 r. p.n.e. petroglify przedstawiają dzieje pierwotnych Ligurów. Śmiało można je zaliczyć do symboli, które stanowią formę pierwotnego pisma, co wyraźnie widać na ilustracji.

1.2.2. Starożytność

Wraz z formowaniem się cywilizacji sztuka odkrywała swój nowy sens – i rolę. Pierwotne formy sztuki ulicznej zyskiwały na znaczeniu, a artysta stał się kimś więcej niż tylko uzdolnionym sąsiadem czy zaklinaczem rzeczywistości. Był już rzemieślnikiem, dla którego akt twórczy stał się pracą. Kształtowanie się pierwszych miast było początkiem przemian, które po dziś dzień możemy obserwować na ulicach. Ściany budynków stały się platformą wyrazu myśli i poglądów. Zarówno w starożytnej Grecji, jak i w Rzymie pojawiły się napisy na murach, które były pierwszymi nośnikami treści propagandowej. Fasady budynków niejednokrotnie świadczyły o statusie społecznym ich właścicieli, którzy poprzez zdobnictwo podkreślali swoją rangę. Warto także zauważyć, że miasto zapoczątkowało styl indywidualny, bardziej niezależny od tradycyjnych form i typów znanych z czasów neolitu, gdzie dominował geometryzm¹⁰⁴. Zarówno style, jak i znaczenie sztuki uległy istotnym przemianom. Proces ten nie był jednak natychmiastowy. Władcy wciąż pozostawali wierni znanym prehistorycznym schematom, jednak coraz wyraźniej uwidaczniał się sprzeciw wobec obowiązujących wzorców. Arnold Hauser pisze: „każde dzieło sztuki wynika z napięcia między szeregiem celów a szeregiem oporów – oporów wobec niedopuszczalnych motywów spowodowanych przesadami społecznymi i brakiem właściwego osądu publiczności, oraz celów, które opory te już uznały i wewnątrz do nich się zastosowały, albo znajdują się w stosunku do nich w otwartej i nie załagodzonej sprzeczności. O ile opory są w jakimś kierunku nie do pokonania, to pomysłowość artysty, jego pragnienie wypowiedzenia się i kształtowania zwraca się do celu leżącego w kierunku dostępnym i w większości wypadków nie uświadamia on sobie, że wykonuje dzieło zastępcze. Nawet w najbardziej liberalnej demokracji artysta nie porusza się całkiem swobodnie i nieskrępowanie; nawet tam krępują go jeszcze niezliczone, obce sztuce względy.

¹⁰⁴ A. Hauser, *op.cit.*, str. 24

Rozmaita miara wolności może mieć dla niego osobiście bardzo duże znaczenie, w zasadzie bowiem nie ma żadnej różnicy między nakazem despoty a konsekwencjami nawet najbardziej liberalnego porządku społecznego. Gdyby ucisk sam w sobie był sprzeczny z duchem sztuki, to doskonałe dzieła sztuki mogłyby powstawać tylko w doskonałej anarchii. W rzeczywistości jednak warunki, od których zależy estetyczna jakość dzieła, leżą poza alternatywą politycznej wolności lub jej braku”¹⁰⁵. Dzieła sztuki ulicznej, które dziś obserwujemy w przestrzeni miejskiej, są tego doskonałym przykładem. Choć to nieoczywiste, już w starożytności dostrzegano te zależności. Ulice powoli przeobrażały się w polifoniczną galerię idei i poglądów. Aby mogło się tak stać, musiała dokonać się poważna ewolucja społeczna związana z postrzeganiem zarówno istoty sztuki, jak i jej funkcji. Mimo ogromnego wkładu w historię sztuki nie udało się jej zapoczątkować ani Egipcjanom, ani mieszkańcom Mezopotamii. Dopiero umocnienie się wpływów kulturowych Greków i Rzymian przyniosło widoczne zmiany. Niemniej jednak wszystkie powyższe cywilizacje rozwinęły nowe środki wyrazu, które dały początek formom współczesnym sztuki ulicznej. To właśnie w starożytności powstały hieroglify i malowidła ściennie (jak np. freski czy al secco, drzeworyty, ornamenty i sgraffito), z których artyści uliczni czerpią do dziś.

Hieroglify – grecka nazwa pisma znakowego i obrazkowego (piktogramy) wynalezione przez Egipcjan, stosowana od III tysiąclecia p.n.e. Zapomniane przez długie stulecia, hieroglify odczytane zostały dopiero w latach 1809-1822 przez egiptologa J. F. Champolliona. W Egipcie zachowały kształt piktogramów do III wieku n.e. W tym samym czasie istniało pismo hieroglificzne linearne, uproszczone, do pisania atramentem na drewnianych sarkofagach i papirusach grobowych¹⁰⁶. Można zatem wysnuć uzasadniony wniosek, że hieroglify to nie tylko pismo, ale także symbolika, która na ścianach świątyń i piramid tworzyła swoistą mozaikę form¹⁰⁷. Symbolika obrazkowa znana ze starożytnego Egiptu towarzyszy sztuce ulicznej od samego początku, co pozawala na połączenie jej historii z hieroglifami.

Malowidło ściennie – w historii sztuki termin ogólny na określenie elementów plastycznych wystroju wnętrz lub fasad budynków. Pojęcie to nie określa techniki wykonania. Oznacza to, co zostało namalowane bezpośrednio na ścianie, w odróżnieniu

¹⁰⁵ *Tamże*, str. 25

¹⁰⁶ Zob. <http://portalwiedzy.onet.pl/57915,,,hieroglify,haslo.html> [dostęp: 15.09.2012]

¹⁰⁷ K. Estreicher, *op.cit.*, str. 8

od namalowanego na obrazie¹⁰⁸. Do malowideł ściennych dziś zaliczamy przede wszystkim murale oraz graffiti.

Fresk – forma malowidła ściennego zapoczątkowana w starożytności, powszechna także w średniowieczu i renesansie. Technika tworzenia obrazu na świeżym tynku: wierzchnią warstwę nakłada się jedynie na taką powierzchnię muru, która może być zamalowana w ciągu jednego dnia. Niejednokrotnie błędnie freskiem nazywane są wszystkie formy malarstwa ściennego¹⁰⁹. Fresk uznawany jest za jeden z trudniejszych technicznie rodzajów malarstwa ściennego, a jednocześnie za najbardziej trwałe. W XIV wieku występował głównie we Włoszech. Uznany i rozpowszechniony przez wielu artystów renesansu i baroku, w późniejszych okresach niemal zupełnie nieobecny.¹¹⁰ Freski stanowią pierwotne formy współczesnych murali.

Al secco – technika malarstwa ściennego polegająca na malowaniu na suchym tynku pigmentami zmieszanymi z wodą, których spoiwem jest mleko wapienne, kazeina, klej, olej, żywice, woski, jajo całe lub żółtko. Stosowana powszechnie w starożytności; od XV wieku zastąpiona, głównie we Włoszech, przez fresk; od XVIII wieku ponownie popularna. W XVII-XIX wieku często stosowano technikę mieszaną: fresk i al secco¹¹¹.

Drzeworyt – uznawany za najstarszą (obok kamieniorytu) technikę graficzną (także formy powstałe przy pomocy tej techniki) należącą do kategorii druku wypukłego, stosowany już w starożytności. Wykorzystywany od XIV wieku rozpowszechnił się o w Europie w okresie poprzedzającym wynalazek druku. Najstarsze zachowane drzeworyty pochodzą z Burgundii z końca XIV wieku¹¹². Przygotowanie drzeworytu polegało na wykonaniu na powierzchni drewnianego bloku rysunku, a następnie wyłobieniu metalowymi rylcami tła. Drewno powlekało się farbą, a następnie przykładano papier. Na odbitce pojawiał się rysunek, tło zaś pozostawało białe¹¹³. Drzeworyty można uznać za pierwotną formę szablonu.

Ornament – „układ zdobniczych motywów pasowych lub wypełniających płaszczyznę, rzeźbiony, ryty, malowany, rysowany itp.”¹¹⁴, stosowany w architekturze lub sztukach plastycznych już w starożytności. Staroegipskie ornamenty opierały się

¹⁰⁸ H. Hohensee-Ciszewska, *op.cit.*, str. 50

¹⁰⁹ *Tamże*, str. 27

¹¹⁰ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, str. 124

¹¹¹ *Tamże*, str. 11

¹¹² *Zob. Tamże*, str. 91

¹¹³ H. Hohensee-Ciszewska, *op. cit.*, str. 19

¹¹⁴ *Tamże*, str. 59

głównie na motywach roślinnych. Z czasem Grecy wprowadzili do swojego zdobnictwa także elementy geometryczne i zwierzęce. Kolejne epoki czerpały z doświadczeń starożytności, przekształcając je i rozwijając. Malowane ornamenty wykorzystywane są także we współczesnych formach sztuki ulicznej.

Sgraffito – forma malarstwa ściennego polegająca na nakładaniu na mur kilku warstw tynku o różnych kolorach, na których następnie wyskrobuje się rysunek, odsłaniając w efekcie kolejne powłoki barw¹¹⁵. Sgraffito znane było już w starożytności, jednak swą popularność zawdzięcza czasom renesansu, gdy szczególnie upodobali je sobie włoscy artyści, dekorując w ten sposób fasady budynków. Od XVIII wieku stosowane sporadycznie. To właśnie sgraffito jest słowotwórczym przodkiem popularnego dziś graffiti.

1.2.2.1. Starożytny Egipt

Podwaliny dla rozwoju powyższych starożytnych form sztuki przygotowali już Egipcjanie. Z czasem ich kanony estetyczne dotarły także na tereny Europy, gdzie modyfikowali i rozwijali je zarówno Grecy, jak i Rzymianie. To właśnie Egipcjanie pierwsi posłużyli się pismem hieroglificznym. Do dziś na kamiennych blokach piramid znajdują się podpisy ich budowniczych, które można określić pierwotnymi formami znanych nam tagów¹¹⁶. Również malarstwo ściśle związane było z hieroglifami. Rozwinięta przez Egipcjan symbolika obrazkowa do dziś stanowi cenny materiał badawczy zarówno dla archeologów, jak i historyków. Istotną funkcję pełniło także malarstwo naścienne. Odkryte w grobowcu Tutanchamona malowidła (fot. 1.4.) przedstawiające bogactwo fauny i flory nad Nilem – to doskonały przykład pierwotnej formy obecnych na naszych ulicach murali. I choć zarówno ich funkcja, jak i umiejscowienie są zgoła odmienne, nie można im odmówić widocznego gołym okiem pokrewieństwa.

Mimo coraz większej świadomości twórczej i nasilających się postaw indywidualistycznych, pochodzący z „ludu” artyści egipscy tworzący przede wszystkim na zlecenie wyższych warstw społecznych mieli niewiele wspólnego

¹¹⁵ *Tamże*, str. 82

¹¹⁶ Podpis artystów sztuki ulicznej, przeważnie grafficiarzy. Może występować samodzielnie lub jako podpis pod konkretną pracą. Pełni funkcje znaku rozpoznawczego twórcy

ze światopoglądem własnej klasy. Lud pozbawiony przywilejów posiadania i władzy nie liczył się jako odbiorca sztuki w staroorientalnych tyraniach¹¹⁷.

Podobnie działo się w Mezopotamii. Rozwijające się malarstwo naścienne, którego ciekawym przykładem są malowidła w pałacu Zimri Lima Mari (fot. 1.5.) – najstarsze tego typu formy sztuki odnalezione między Eufratem a Tygrysem – nie zmieniło statusu twórców. Sztuka zarezerwowana była dla warstw wyższych. Artysta był rzemieślnikiem, a jego fach nie różnił się niczym od zajęcia szewca. Miał wykonywać swoją pracę według z góry ustalonych reguł. Pojęcie inwencji twórczej nie było znane. I choć sztuka zadziwiała swym bogactwem, pełniła głównie funkcję reprezentacyjną, silnie związaną z religią i preferencjami estetycznymi władców. Sytuacja zaczęła się powoli zmieniać wraz z ekspansją kulturową państw Morza Egejskiego, a w szczególności Grecji.

1.2.2.2. Sztuka starożytnej Grecji

Sztuka grecka rozwijała się w nieco inny sposób niż sztuka Egiptu czy Mezopotamii. Kształtowały ją przede wszystkim warunki etniczne oraz kult narodowych bóstw i bohaterów. Podzieleni na plemiona, a następnie na państwa i państewka mieszkańcy wybrzeży Mórz Egejskiego, Jońskiego i Śródziemnego oraz terenów Azji Mniejszej, często skonfliktowani, lecz również nieprzejednani zwolennicy wolności i demokracji, nie budowali tak wystawnych grobowców jak Egipcjanie. Jedność narodu Greków widoczna była przede wszystkim w obyczaju, sztuce i religijnych obrzędach, a zamiłowanie do filozofii sprawiło, że stali się prekursorami teorii sztuki¹¹⁸. To właśnie z terenów starożytnej Grecji pochodził Arystoteles, zwany często pionierem krytyki artystycznej, którego teorie obiektywnego piękna i jedności formy w sztuce przeszły do historii myśli estetycznej.

Sztuka grecka rozwijała się od XI do I wieku p.n.e. na Półwyspie Bałkańskim, wyspach Morza Egejskiego, w południowej Italii, na Sycylii oraz wybrzeżach Morza Śródziemnego i Czarnego. W pierwszej fazie pozostawała pod wpływem sztuki Bliskiego Wschodu i Egiptu. Teoretycy gatunku dzielą ją na 3 główne okresy: archaiczny, klasyczny i hellenistyczny, z których pierwszy rozpoczął się w X wieku p.n.e., jednak zmiany istotne z punktu widzenia niniejszej pracy nastąpiły dopiero koło

¹¹⁷ Zob. A. Hauser, *op. cit.*, str. 37

¹¹⁸ Zob. K. Estreicher, *op. cit.*, str. 116

700 roku p.n.e, kiedy to w Grecji wieśniaczy tryb życia zaczął ustępować miejskim aspiracjom. Wówczas też zaczęto odchodzić od form geometrycznych. Wraz z rozwojem handlu, bogaceniem się miast, postępującą kolonizacją i tworzeniem się elit Grecy wkroczyli w nowy okres – czas reprezentacyjnej architektury i monumentalnej rzeźby. Sztuka mieszczan nie miała już w sobie nic „wieśniaczego” konserwatywnego i niezmiennego. Mimo to wciąż jeszcze działalność artystyczna była związana z szeregiem abstrakcyjnych zasad formalnych, zwłaszcza frontalności czy symetrii. Tak więc o finalnym wyparciu geometryzmu nie można jeszcze mówić. W obrębie tych powiązań zaznaczają się już jednak wielorakie, z punktu widzenia naturalizmu bardzo postępowe tendencje¹¹⁹. Z tego okresu pochodzą pierwsze sygnowane dzieła plastyczne, a także wyraziste, identyfikowalne osobowości twórców.

W okresie klasycznym (V-IV w. p.n.e) swoją świetność przeżywała przepojona humanizmem rzeźba wolnostojąca wykuwana zazwyczaj w brązie lub marmurze, której założeniem było ukazanie ruchu modelu (*Dyskobol* Myrona), czerwonofigurowe malarstwo wazowe w stylu swobodnym oraz monumentalne malarstwo ściennie (Polignot, Mikon). W rzeźbie Poliklet opracował kanon postaci ludzkiej i jako jeden z pierwszych zastosował zasadę kontrapostu. Rozwinął się także relief wotywny i nagrobny, ukształtował portret syntetyczny. IV wiek p.n.e. przyniósł monumentalizację architektury użytkowej (teatr, stadion), powstał również nowy typ budowli sakralnych i świeckich. W stylu późnoklasycznym pojawiły się nowe tematy w rzeźbie (akt kobiecy) i ujęcia formalne (m.in. miękki modelunek postaci, pełne odejście od frontalizmu). W portrecie utrwaliły się tendencje realistyczne. W malarstwie zaistniała nowa tematyka (m.in. sceny rodzinne, martwa natura), wynaleziono perspektywę geometryczną, utrwalił się iluzjonizm. Zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie tego okresu do rangi ważnego tematu twórczości awansuje to, co brzydkie, pospolite i trywialne. To właśnie w klasycyzmie utalentowani artyści uzyskali możliwość ekspresji i tworzyli wielkie kompozycje na fasadach czy we wnętrzach budowli¹²⁰.

W okresie hellenizmu (330-30 p.n.e.) powstała nowa odmiana sztuki greckiej, zwana sztuką hellenistyczną, cechująca się m.in. stopniową orientalizacją formy i większą różnorodnością tematyczną. Następujący w tym okresie rozpad klasycznych zasad stylu związany był ze zmianami w strukturze społecznej odbiorców sztuki

¹¹⁹ A. Hauser, *op. cit.*, str. 55

¹²⁰ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...* str. 140

– skutkującymi również ewolucją oczekiwań artystycznych i gustów. Najważniejsza zmiana dokonuje się wraz ze wzrostem wpływów stanu średniego jako „konsumenta” dzieł sztuki. Przemianom społecznym towarzyszył także rozwój urbanistyki i budownictwa użytkowego. W miastach wznoszonych na planie hippodamejskim (np. Aleksandria), podzielonych na dzielnice i miejsca handlu, wznoszono monumentalne budowle świeckie (m.in. biblioteki) i sakralne (m.in. ołtarze – np. pergameński). W budownictwie mieszkaniowym pojawił się dom z perystylem, malowidłami ściennymi i mozaikami posadzkowymi. Formy pierwotne sztuki ulicznej na dobre zdomowiły się w europejskiej sztuce i kulturze.

1.2.2.3. Sztuka starożytnego Rzymu

Po okresie hellenistycznym Europę zdominowała sztuka rzymska. Mimo że w dużej mierze opierała się na greckich wzorcach, wykształciła także własne, nowe formy, przede wszystkim konstrukcyjne, które z czasem zawładnęły architekturą Starego Kontynentu. Różnica polegała także na tym, że dla Rzymian znacznie ważniejsze niż dla Greków było odwzorowanie w sztuce wydarzeń prawdziwych i interesujących całą społeczność: zwycięskich bitew, podbojów miast i klęsk wrogów. Ważną rolę odgrywały w tym wypadku malowidła – czy to ścienne, czy tablicowe¹²¹, o funkcji ideowo-politycznej, objawiającej potęgę Rzymu.¹²² Rzymianie pozostawili po sobie najwięcej śladów działalności artystycznej, które dzięki wykopaliskom archeologicznym możemy podziwiać do dziś. Zawdzięczamy to szczególnemu zainteresowaniu zamożnych Rzymian zdobnictwem wnętrz domów, a także obowiązującym wówczas kanonom wznoszenia budowli reprezentacyjnych z wyrafinowanymi malowidłami ściennymi. Malowidła te, pokrywające fasady bez okien, sprawiały wrażenie drugiej, iluzorycznej architektury. Dzięki stosowanej powszechnie zaprawie, jaką był sproszkowany alabaster, wpadające do monumentalnych wnętrz światło nadawało malowidłom szczególnego blasku¹²³. Uwidocznili się bogactwo ornamentów, które w dużej mierze stanowiły spuściznę Greków, jednak w Rzymie pełniły niemal wyłącznie funkcję dekoracyjną,

¹²¹ Malarstwo tablicowe, w odróżnieniu od monumentalnego malarstwa ściennego lub witrażu, jako podobrazie wykorzystuje drewnianą deskę albo płytę z innego materiału

¹²² M. Nowicka, *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, str. 135

¹²³ Zob. H. Hohensee-Ciszewska, *op. cit.*, str. 82

bez większego związku z systemem architektonicznym. Wykopaliska prowadzone od XVIII wieku w trzech zniszczonych przez wybuch Wezuwiusza miastach – Pompejach (fot. 1.6.), Herkulanum i Stabiach – oraz w Rzymie i okolicach odsłoniły malowidła, które po dziś dzień stanowią cenny materiał badawczy¹²⁴.

Jednak za czasów rzymskich malarze ścian nie cieszyli się zbyt dużym szacunkiem w kręgach artystycznych – traktowani byli nadal jak rzemieślnicy. Dekoracje wnętrza wykonywał zazwyczaj cały zespół fachowców: jedni wygładzali powierzchnię i malowali tło, inni – bardziej wyspecjalizowani – наносili właściwe motywy figuralne. Nie wiadomo, kim byli owi artyści, gdyż podpisy malarzy były niezwykle rzadkie. Na ścianie antycznej willi, odkrytej w Rzymie pod renesansowym pałacem zwanym Farnesina, nakreślił swoje imię niejaki Seleukos, a w jednym z domów pompejańskich znaleziono podpis „Lucius Pinnit”. Były to jednak pojedyncze przypadki¹²⁵.

Wraz z powstaniem cesarstwa sztuka rzymska osiągnęła pełnię wyrazu. Za sprawą władcy uzyskała charakter oficjalny, stając się jednym ze środków propagandy religijnej i politycznej zjednoczonego imperium. W okresie cesarstwa nastąpiło wyraźne wzmocnienie jej funkcji komunikacyjnej. Nigdy wcześniej malarstwo nie miało tak masowego charakteru. Stało się „tablicą informacyjną” dla opinii publicznej: opowiadało o znaczących wydarzeniach, forsowało poglądy poszczególnych klas. Ilustracjami obrazującymi przestępstwa, ich skutki i pożądany porządek rzeczy posługiwano się podczas rozpraw sądowych. Sztuka zaczęła objawiać się masom, a tym samym jej twórcami byli coraz częściej artyści pochodzący z ludu. Wówczas też malarstwo ściennie, jako znacznie tańsze, zaczęło wypierać, sztalugowe. Na zdobienie freskami mógł sobie pozwolić zarówno zamożny kupiec w niewielkim mieście, jak i władca rzymski.

W III wieku powoli słabło naśladownictwo greckich wzorców. Na znaczeniu straciła przede wszystkim grecka rzeźba. Swoją pozycję we wnętrzach umocniło malarstwo, które stało się dominującą formą sztuki późnorzymskiej.

Pod koniec III wieku Rzym stopniowo zaczął tracić dominującą pozycję gospodarczą i polityczną. Postępujący kryzys polityczny wpłynął także na sztukę, która odwracając się od klasycyzmu, poszła w kierunku statycznego frontalizmu i uproszczenia geometrycznej formy, czyli ku bezpośredniej ludowej ekspresji.

¹²⁴ M. Nowicka, *op.cit.*, str. 9

¹²⁵ *Tamże*, str.16

Upadek cesarstwa położył kres rozwojowi rzymskiej sztuki antycznej. Jej zasadniczą zasługą było utrwalenie i przechowanie do momentu upadku podstawowych zdobyczy formalnych greckiej sztuki klasycznej i hellenistycznej. Sztuka rzymska wniosła do późniejszej sztuki europejskiej wiele trwałych wartości. Jej bezpośrednim następcą była sztuka wczesnochrześcijańska.

Sztuka wczesnochrześcijańska rozwijała się między III a VI wiekiem w basenie Morza Śródziemnego. Była ona odpowiedzią chrześcijan na sztukę pogańską, w której przedstawiono figuratywnie postacie otoczone kultem. „Pod wpływem narastającego spirytualizmu antyczny realizm i hellenistyczny iluzjonizm ustępować poczęły miejsca z jednej strony deformacji, z drugiej zaś sztuce znaków i symboli. Malarstwo i rzeźba przestały przedstawiać rzeczywisty świat, aby za pomocą nowych środków wyrazu (frontalizm, płaskość, stosowanie perspektywy odwróconej i ideowej) obrazować świat ponadzmysłowy”¹²⁶. Tematyka sztuki wczesnochrześcijańskiej na ogół dotyczyła eschatologii. Pojedyncze zespoły katakumb zamożnych chrześcijan, bogato zdobione iluzjonistycznymi malowidłami w technice fresku (fot. 1.7.), zachowały się w Rzymie, Neapolu oraz na Sycylii i Sardynii. Z czasem sztuka wczesnochrześcijańska zyskiwała także wymiar reprezentacyjny. Stała się oficjalnym narzędziem Kościoła, dostosowanym do gustów wyższych warstw społecznych. Ikony czy mozaiki przesycane symboliką podkreślały przepych katedralnych wnętrz, który jako obowiązujący kanon przetrwał także w średniowieczu.

1.2.3. Średniowiecze

Ewolucja sztuki od detalicznego przedstawiania w późnym okresie klasycznym poprzez lakoniczną informację o faktach w późnym antyku aż do schematycznych znaków symbolicznych w sztuce wczesnochrześcijańskiej rozpoczyna się we wczesnym okresie cesarstwa. Od tego czasu przekaz ideowy staje się ważniejszy od formy, która stopniowo przeobraża się w rodzaj pisma obrazkowego¹²⁷. Z jednej strony mamy do czynienia z rozwojem symboliki, z drugiej zaś narracji biblijnej. Sztuka i architektura tego okresu w Europie służyły przede wszystkim Kościołowi, który umacniał swoją pozycję w niemal wszystkich dziedzinach życia.

¹²⁶ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...* str. 431

¹²⁷ Zob. A. Hauser, *op. cit.*, str. 98-99

Gdy w 476 roku nastąpił kres Cesarstwa Zachodniorzymskiego, a plemiona germańskie zajęły Italię, Hiszpanię oraz większą część terenów Europy Zachodniej i Środkowej, również w sztuce musiały nastąpić znaczące zmiany. Sztuka bizantyjska, przedromańska, romańska czy w końcu gotycka – to dominujące nurty tego okresu. Od samego początku średniowiecza niemal do końca XV wieku możemy obserwować prężny rozwój pierwotnych form sztuki ulicznej, takich jak **malowidła ścienne** – głównie **freski i al secco**. To właśnie wieki średnie rozwinęły te formy, nadając im symboliczne znaczenie religijne, które będzie dominowało niemal do końca XV wieku.

Sztuka bizantyjska skupiała się wokół Konstantynopola w ramach Wschodniego Cesarstwa Rzymskiego. Rozkwit przeżywała w VI wieku za panowania cesarza Justyniana, jednak jej wpływy możemy obserwować do końca XV wieku. Jej rozwój był ściśle związany z tradycją wczesnochrześcijańską, a tym samym z antykiem. Jednak z czasem wykształciły się nowe tendencje. Architektura odchodziła od klasycznego porządku. Bujna roślinność ornamentów znanych ze starożytnego Rzymu przekształciła się w płaskie koronkowe motywy¹²⁸. Malarstwo ścienne podporządkowane było architekturze wnętrz sakralnych i dworskich. Pełna rzeźba niemal zanikła, na znaczeniu zyskały zaś marmurowe płaskorzeźby. VIII wiek – to czas wzmocnienia roli symbolu w sztuce. Niemal każdej barwie przypisywano konkretne znaczenie, co w wyraźny sposób przyspieszyło rozwój komunikacyjnej funkcji sztuki.

Od V wieku swoje miejsce w historii zaznaczyła również sztuka przedromańska, która rozwinęła się wskutek przenikania chrześcijaństwa do kultur „barbarzyńskich”. Obok sztuki bizantyjskiej stanowiła zachodnią odmianę sztuki chrześcijańskiej. O ile jednak sztuka bizantyjska była pierwszym, ale i ostatnim nurtem sztuki wschodniej Europy, to przedromanizm był swego rodzaju drogą do ukształtowania się romanizmu, jednego z pierwszych znaczących stylów zachodnioeuropejskich. Zanim w Europie pojawił się dojrzały romanizm w postaci ukształtowanej za Karolingów i Ottonów, sztuka rozwijała się na Półwyspie Iberyjskim, Wyspach Brytyjskich i w królestwie Franków¹²⁹. W okresie tym dynamicznie rozwijało się malarstwo ścienne i miniaturowe z dominującymi motywami ptaków i ryb, a także płaskorzeźba. Z okresu przedkarolińskiego i karolińskiego we Włoszech zachowały się malowidła ścienne w Santa Maria Antiqua (fot. 1.8.)¹³⁰.

¹²⁸ Zob. K. Estreicher, *op.cit.*, str.191

¹²⁹ http://www.historiasztuki.com.pl/030_PIGULKI_SREDNIOWIECZE1.html [dostęp: 19.09.2012]

¹³⁰ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...* str. 335

Ze sztuki przedromańskiej wyłoniła się romańska, która panowała na Starym Kontynencie od XI do XV wieku. Podstawowe wzorce artystyczne czerpała przede wszystkim z tradycji rzymskiej, służąc głównie Kościołowi i władcy. W architekturze stawiano na charakter obronny budowli. Ociosana kostka kamienna wypierała marmury greckich i rzymskich świątyń. W kościołach niewielkie otwory okienne pozostawiały przestrzeń dla malarstwa ściennego. Skala barw ograniczała się do ochry żółtej i czerwonej, zieleni i błękitu. Malowidła obrazowały treści biblijne, takie jak Sąd Ostateczny czy kuszenie Chrystusa. Sztuka romańska to powrót do prostoty form, geometrii i surowości. Jako narzędzie propagandy kościelnej używała języka odnowy religijnej. Jej zadaniem było wprowadzenie mas w nastrój religijny. Jednak często niezrozumiały sens symboliczny i wyrafinowana forma artystyczna przedstawień nie odzwierciedlały gustów przeciętnych wiernych¹³¹. Sztuka romańska największe wpływy zdobyła we Francji, gdzie funkcjonowało wiele szkół kształcących adeptów architektury, rzeźby monumentalnej i malarstwa ściennego.

Ze sztuki romańskiej w XII wieku wykształcił się gotyk. Podobnie jak styl wcześniej dominujący, był ściśle związany z architekturą sakralną. Nigdy wcześniej ani później Kościół nie miał tak ogromnego wpływu na sztukę. Katedry wzniesione w stylu gotyckim symbolizowały jego potęgę i władzę. Pod koniec XIII wieku pozycję w kościołach umocniło malarstwo tablicowe, które ze względu na wpływy greckie i bizantyjskie stało się niezwykle popularne szczególnie we Włoszech, nieco wypierając malowidła ściennie. W okresie późnego gotyku na znaczeniu zyskało mieszczaństwo. Gotyckie budowle odzwierciedlały znaczenie miast francuskich jako głównych ośrodków handlu i kultury. Katedry były odbiciem miejskiego bogactwa, planowania, organizacji i rozwoju intelektualnego¹³². Mieszczaństwo stało się prekursorem postępu w sztuce. Jeśli nawet cele artystyczne i skala wartości były różne od „składu zasad” kleru i szlachty, nie były one zrozumiałe dla odbiorców bez podstawowego wykształcenia. Gust mieszczanina, choć bardziej „realistyczny” i przyziemny niż w przypadku warstw wyższych, nadal był obcy poglądom prostego ludu. Mimo to zmiany zapoczątkowane w gotyku dały podstawę do formowania się świeckiej sztuki nowożytnej.

¹³¹ Zob. A. Hauser, *op cit*, str. 145-146

¹³² Por. W. Robinson, *Historia sztuki*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998, str. 70

1.2.4. Sztuka nowożytna

Na skutek odkryć geograficznych i naukowych oraz przemian ekonomicznych w Europie nastąpił gwałtowny rozwój miast i handlu. Począwszy od XV wieku zaczął się formować patrycjat miejski, wyłaniający rody wielkich mecenasów sztuki. Rozpoczęta w Niemczech reformacja zakwestionowała autorytet Kościoła, przyczyniając się do wzrostu znaczenia kultury świeckiej. Rozpoczął się nowy etap w historii sztuki¹³³. Od XV do XIX wieku kształtowały się kolejno nowe style: renesans, manieryzm, barok, rokoko i klasycyzm. Choć często czerpały wzorce z tradycji antycznej, w nowych czasach również w sztuce nic już nie mogło być takie samo.

Pierwotne formy sztuki ulicznej umacniały swoją pozycję w kolejnych etapach ewolucji kanonów estetycznych. Rozkwit przeżywało znane już w starożytności sgraffito (fot. 1.9.) – popularne przede wszystkim w dobie renesansu. Rozwijały się techniki fresku (XV-XVII wiek; fot. 1.10.) oraz al secco (wiek XVIII, fot. 1.11.)¹³⁴. Powstawały także nowe pierwotne formy sztuki ulicznej, jak miedzioryt, linoryt czy malowidło iluzjonistyczne.

Miedzioryt – technika graficznego druku wklęsłego, również odbitka wykonana tą techniką, a zarazem najstarsza metoda graficzna na metalu, stosowana od XV. Polega na ryciu za pomocą stalowych ryłców rysunku na gładko wypolerowanej i zagruntowanej powierzchni płyty miedzianej. Po wykonaniu wstępnego szlifów węglem drzewnym lub drobnopiezarystymi pastami polerskimi do metalu, miedzianą powierzchnię podgrzewa się i wciera farbę w wycięte bruzdy. Po usunięciu barwnika z gładkich partii metalu rysunek odbija na wilgotnym papierze pod prasą. Z tak przygotowanej płyty można otrzymać kilkaset odbitek zwanych również miedziorytami¹³⁵. Miedzioryt, podobnie jak drzeworyt – to forma pierwotna szablonów będących współczesnymi formami sztuki ulicznej.

Litografia – technika grafiki płaskiej, również odbitka wykonana tą techniką. Na kamiennej płycie maluje się obraz przy użyciu farb, tuszu lub kredy. Następnie płytę poddaje się działaniu roztworu kwasu azotowego, aby zabezpieczyć niezamalowane miejsca. Po nałożeniu na rysunek farby drukarskiej wykonuje się odbitki, przykładając

¹³³ Zob. H. Hohensee-Ciszewska, *op. cit.*, str.57

¹³⁴ Powyższe formy zostały opisane w podrozdziale 1.2.2.

¹³⁵ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...* str. 258

zwilżony papier do powierzchni kamienia. Litografia to swego rodzaju pierwotna forma szablonu¹³⁶.

Malowidło iluzjonistyczne – forma malowidła ściennego, która przez zastosowanie różnych rodzajów perspektywy i skrótów przedstawia powierzchnię sklepienia i ściany jako przestrzeń „uciekającą w głąb”, zupełnie otwartą lub ograniczoną ramami architektonicznymi, często tworząc złudzenie zatarcia granic między architekturą, malunkiem a rzeczywistością. Tego typu malowidła pojawiały się już we Włoszech od drugiej połowy XV w., jednak ich rozkwit przypadał na epokę baroku¹³⁷. Malowidła iluzjonistyczne – to znane dziś murale i graffiti 3D.

Nowożytna perspektywa linearna pozwoliła tworzyć iluzje trójwymiarowości. Dwie podstawowe formy malarstwa – fresk i obraz tablicowy (malowidło na cienkiej desce lub płycie) – nie miały ze sobą wiele wspólnego, jednak znakomicie uzupełniały się we wnętrzach.

Prywatny mecenat oraz większy na sztukę przyczyniły się do wzrostu statusu twórców, którzy zaczęli się zaliczać do stanu wolnych pracowników umysłowych. Wzrosły ich honoraria – „[...] Michał Anioł otrzymuje za malowidło na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej 3000 dukatów”¹³⁸. Artyści zaczęli tworzyć warstwę dobrze zabezpieczoną ekonomicznie i skonsolidowaną społecznie.

W XV i XVI wieku wpływy w Europie umocniła sztuka mieszczańska. Jednak w późnym renesansie oraz w okresie manieryzmu i baroku została wyparta przez styl dworski, by ponownie powrócić do łask w XVIII wieku. Wówczas też nauka coraz silniej wypierała teologię, a „boski porządek” burzyły nastroje demokratyczne. Sztuka zaczęła wychodzić do ludu. W 1793 roku Napoleon przekształcił część Luwru w przestrzeń wystawową, kładąc podwalinę pod rozwój muzealnictwa i wolnego dostępu do sztuki dla wszystkich. W takich nastrojach sztuka wkroczyła w XIX wiek.

1.2.5. Sztuka XIX wieku

Sztuka XIX wieku rodziła się w scenerii wojen napoleońskich, a jej kres przyspieszył wybuch I wojny światowej. Głównym ośrodkiem rozwoju sztuki w Europie była Francja, która w tym okresie umacniała wpływy na arenie

¹³⁶ Zob. H. Hohensee-Ciszewska, *op. cit.*, str. 49

¹³⁷ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...*, str. 158

¹³⁸ A. Hauser, *op. cit.*, str. 255

międzynarodowej. Mniej więcej co ćwierć wieku pojawiały się nowe kierunki i style, wprowadzając niemałe zamieszanie do historii sztuki. Przesycona szlachetnymi ideami i kultem zwycięstwa sztuka XIX wieku wykształciła nowe idee, dając twórcom bezprecedensową swobodę¹³⁹. Fakt ten ma fundamentalne znaczenie dla powstania sztuki ulicznej.

Wiek XIX, choć tak ważny dla jej narodzin, w niewielkim stopniu wpłynął na rozwój pierwotnych form sztuki ulicznej. Godny wspomnienia wyjątek stanowi **plakat**. To właśnie na początek XIX wieku przypadał najdynamiczniejszy rozwój tej formy – pierwotnej wobec znanych dziś stickerów¹⁴⁰. Nastąpił rozkwit **fotografii**, która stopniowo wypierała dawne techniki powielania obrazów, a w związku z rewolucją przemysłową pozycje umacniał **szyld**, jednak najistotniejsze zmiany dotyczyły nie form wyrazu, ale postrzegania sztuki: jej funkcji, roli artystów. Nadal malowano na murach, jednak zmieniły się cele, zależności między twórcami a mecenasem oraz przekazywane idee.

Niemal całą historię sztuki XIX wieku można opisać jako konfrontację przeciwieństw na wielu płaszczyznach: jednostka – społeczeństwo, duch – materia, zewnętrzny świat materialny – wewnętrzny świat psychologiczny. To właśnie w XIX wieku artyści uświadomili sobie, że przedmiotem sztuki może być nie tylko otaczająca ich rzeczywistość (czy to w wymiarze materialnym, czy wiecznotrwałym), ale także to, co rodzi się w umysłach, wywołuje emocje. Brak zgody na zastany porządek rzeczy i poszukiwanie nowych wartości artystycznych doprowadziły do wykształcenia się trzech dominujących nurtów w sztuce: symbolizmu, realizmu i ekspresjonizmu.

Rozwój symbolizmu – to kolejny bodziec do umocnienia komunikacyjnej roli sztuki. Zrozumienie przez odbiorcę przekazu twórcy stało się niezwykle istotne. Nie były to jednak komunikaty wprost – nie mówiły, jak myśleć i co robić. Dawały możliwość odczytania wyznawanych przez artystę wartości, jednak za pośrednictwem własnej interpretacji odbiorcy. Forma przestała być najważniejsza. Dzieło sztuki stawało się nośnikiem idei artysty, nie zaś wyrazem poglądów zleceniodawcy czy mecenas.

Realizm zwrócił się zaś ku potrzebom społecznym szerokich mas. Obrazy magiczno-religijne zostały wyparte przez dzieła przedstawiające rzeczywistość bliską

¹³⁹ Zob. K. Estreicher, *op. cit.*, str. 482

¹⁴⁰ W latach 30. XIX wieku Godefroy Engelmann rozwinął metodę druku kolorowego, czyli chromolitografię, która umożliwiła rozwój sztuki plakatu. Do najśłynniejszych przedstawicieli gatunku należeli Henri de Toulouse-Lautrec czy Jules Chéret

przeciętnemu człowiekowi. Ważne stało się to, co ukazywało problemy zwykłych ludzi, ich ból i troski dnia codziennego.

Ekspresjonizm, którego najważniejszym ośrodkiem w XIX wieku były Niemcy, zwrócił się w szczególny sposób ku potrzebom odbiorcy. Nurt ten odrzucał mieszczańskie tradycje, opowiadając się za „odnową sztuki”. Jego przedstawiciele wychodzili z założenia, że tylko poprzez zniekształcenie rzeczywistości przedstawionej można uzyskać prawdziwy obraz prowadzący do odnowy społeczeństwa. Bunt przeciwko symbolom dawnego porządku spowodował, że ekspresjonizm stał się nurtem sympatyzującym z ludźmi o najniższym statusie społecznym.

Zarówno artysta, jak i odbiorca sztuki w XIX wieku mogli wyznawać dowolne wartości i podejmować się coraz to nowych zadań, choć jeszcze nie zawsze potrafili to wykorzystać. Szczęście przestało być uzależnione od zrozumienia prawd absolutnych czy wykonania rytuałów zbliżających do Boga. Z jednej strony brak konkretnych wzorców i zasad był gwarantem swobody twórczej, z drugiej zaś powodował, że człowiek XIX wieku mógł czuć się zagubiony. Wybory między dobrem a złem, pięknem a brzydotą, moralnością a degeneracją nie były już takie oczywiste. Początek XX wieku wraz z nacierającym modernizmem nie rozwiązał tych wątpliwości.

1.2.6. Sztuka nowoczesna

Sztuka nowoczesna, umownie nazywana modernistyczną¹⁴¹, była w znacznym stopniu kontynuacją założeń realizmu, symbolizmu i ekspresjonizmu. Za jej początek zwykle przyjmuje się wystąpienie fowistów¹⁴² na paryskim Salonie Jesiennym w 1905 roku¹⁴³. Modernistyczna wizja sztuki bliska była przede wszystkim ruchom awangardowym¹⁴⁴ początku XX wieku, które silnie na nią oddziaływały, dając podstawy do ukształtowania się współczesnej sztuki ulicznej. To właśnie tak zwana *awangarda klasyczna*¹⁴⁵, czyli przedwojenna, wypracowała koncepcję dzieła sztuki

¹⁴¹ Termin wprowadzony w latach 90. przez wiedeńskiego krytyka H. Bahr. Inspiracją dla modernizmu, a zwłaszcza dla jego niemieckich i środkowoeuropejskich przedstawicieli, były m.in. idealistyczne filozofie Schopenhauera i Nietzschego. W Niemczech modernizm określano terminem Jugendstil, w Austrii Die Secession, w Anglii Modern Style, we Francji L'art Nouveau, w Polsce zaś secesja i Młoda Polska

¹⁴² Ruch artystyczny w sztuce nowoczesnej, który zakładał całkowitą, niczym nieskrępowaną wolność w sztuce

¹⁴³ Wystawa artystyczna organizowana od 1903 roku w Paryżu przez Société du Salon d'Automne (Stowarzyszenie Salonu Jesiennego). Podczas salonu w 1905 roku krytyk Louis Vauxcelles powiedział: Mais c'est la cage aux fauves! (Ależ to klatka z dzikimi zwierzętami!), które dało nazwę całemu kierunkowi – fowizmowi

¹⁴⁴ Trend w sztuce XX wieku negujący dotychczasowy dorobek sztuki, tradycyjne nurty i style, kreujący własny świat, szukający odrębnego języka

¹⁴⁵ W odróżnieniu od powojennej neoawangardy drugiej połowy XX wieku

opartą na eksperymencie, innowacyjnych technikach, badaniu języka dzieła, świeżości i oryginalności. Wiele powstałych wówczas prądów w sztuce próbowało stworzyć jej nową koncepcję – wizję na miarę nowych czasów i postępowego społeczeństwa. W ramach *awangardy klasycznej* wykształciły się takie kierunki, jak: kubizm, fowizm, ekspresjonizm, futurizm, konstruktywizm, dadaizm, surrealizm czy neoplastycyzm¹⁴⁶. Każdy z wymienionych nurtów korzystał z innych form wyrazu i opierał się na odmiennych założeniach, ale łączyło je jedno: bunt przeciwko przeszłości i tradycji w sztuce.

Z rewolucyjnymi hasłami nastawionymi na burzenie dotychczasowego porządku wiążą się aspiracje artystów poszukujących nowych form. Twórcy jednoznacznie dążą do przerwania ciągłości w sztuce. Kubiści łamią ustalone zasady kompozycji, futuryści poszukują nowych przestrzeni, a dadaści mieszają tradycyjne gatunki¹⁴⁷. Artyści skierowali się ku teraźniejszości i przyszłości, czego efektem (choć i przyczyną) było uwypuklenie społecznej i komunikacyjnej funkcji sztuki. Twórcy coraz częściej wypowiadali się na tematy polityczne i bytowe. Sztuka zaangażowana społecznie zaczęła przemawiać do mas, stając się nośnikiem komunikatów ważnych dla odbiorców.

W takiej scenerii artystycznej – nieco plazmatycznej, niedookreślonej – wybuchła druga wojna światowa. Lata wojny i okres powojenny do 1955 roku – to czas władania ideologii nacjonalistycznych i totalitarnych, które odsunęły przedstawicieli awangardy na margines życia artystycznego. Chcąc ocalić swą wolność twórczą, a nierzadko i życie, europejscy twórcy szukali w „czasie pogardy” schronienia za Oceanem. Stany Zjednoczone stały się centrum światowej sztuki, a jej idee i wytwory docierały także do wyniszczonej przez wojnę Europy. Rodzący się w tym czasie ruch neoawangardowy dał początek sztuce, którą dziś nazywamy współczesną, a przez to silnie wpłynął na rozwój sztuki ulicznej.

1.2.7. Sztuka współczesna

Sztuka drugiej połowy XX w. była zasadniczo kontynuacją przedwojennych trendów, jednak w swojej nieokreśloności poszła o krok dalej. Po II wojnie światowej

¹⁴⁶ Więcej informacji na temat wszystkich kierunków sztuki nowoczesnej można znaleźć na stronie <http://www.historiasztuki.com.pl>

¹⁴⁷ Zob. L. Bieszczad, *op. cit.*, str. 17

Europejczycy skupili się na odbudowie zniszczeń – zarówno tych materialnych, jak i ideowych czy artystycznych. Umocniły pozycję dwa nurty rozwijające się w Stanach Zjednoczonych: ekspresjonizm figuratywny¹⁴⁸ oraz realizm fantastyczny¹⁴⁹. Po doświadczeniach wojennych ekspresjonizm figuratywny szybko przekroczył granice abstrakcji, by stać się symbolem sztuki współczesnej, także tej rozwijającej się w Europie. Tradycyjne dyscypliny artystyczne, jak malarstwo czy rzeźba, traciły na znaczeniu, pojawiały się zaś nowe – **happening**¹⁵⁰, **fluxus**¹⁵¹, **performance**¹⁵², **environment**¹⁵³. Głównym wyznacznikiem wartości dzieła stała się jego oryginalność. Stworzenie nowej struktury formalnej czy techniki artystycznej to podstawowe kierunki działań artystycznych. Sztuka nie ustawała w próbach poszerzania swojego obszaru – aż do testowania ostatecznej granicy, za którą wszystko może być dziełem artystycznym. Ambicje te stworzyły przestrzeń do rozwoju wielu nowych nurtów, kierunków i form w sztuce drugiej połowy XX wieku. Były to m.in.: taszyzm, współczesny konstruktywizm, op art, art brut, junk art, pop art, a w końcu, czerpiący z nich inspirację – street art.

Taszyzm – termin użyty po raz pierwszy w lat 50. XX wieku we Francji. Charakteryzuje się spontanicznymi, bezforemnymi kompozycjami. Był wiodącym nurtem sztuki europejskiej lat 50., paralelnym wobec amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Taszyzm odrzucał wszelkie stałe reguły kompozycji na rzecz całkowitej spontaniczności¹⁵⁴. Nurt był swego rodzaju odreagowaniem przeżyć związanych z wojną.

Op art (optical art) – to rodzaj sztuki abstrakcyjnej wykorzystujący zjawiska optyczne. Ma korzenie w rygorystycznej abstrakcji geometrycznej i doświadczeniach nad właściwościami światła i barw. Głównym przedmiotem zainteresowania op artu są

¹⁴⁸ Mówiąc dziś o ekspresjonizmie, najczęściej odwołujemy się do europejskiego ekspresjonizmu z lat 1905-1930. Jeśli natomiast mamy na myśli ekspresjonizm figuratywny czy też abstrakcyjny, to przywołujemy różne odmiany „ekspresjonizmów”: albo tę powstałą w USA w latach trzydziestych i późniejszych, albo wynik „debaty” sztuki europejskiej z dominującą po wojnie sztuką amerykańską

¹⁴⁹ Realizm fantastyczny jest w znacznej mierze bezpośrednią kontynuacją surrealizmu. Stosuje perfekcyjną technikę malarstwa starych mistrzów w całkowicie współczesnym kontekście

¹⁵⁰ Happening to zorganizowane wydarzenie o charakterze artystycznym, często improwizowane. Happeningi niejednokrotnie łączą ze sobą różne dziedziny sztuki i tworzą jedną spójną całość złożoną z wielu form

¹⁵¹ Międzynarodowy ruch artystyczny w sztuce XX wieku charakteryzujący się przekraczaniem wąskich specjalności, niebanalnym dowcipem i dystansem do tradycyjnej sztuki. Przedstawiciele fluxusu w swoich pracach nawiązywali do ruchu dadaistów (główne założenia to dowolność wyrazu artystycznego, zerwanie z tradycją i swoboda twórcza), inspirowali się twórczością Marcela Duchampa, a także Johna Cage’a

¹⁵² Performance to przedstawienie artystyczne, którego przedmiotem i podmiotem jest sam performer w określonym kontekście, czasie i przestrzeni. Artysta jest w tym przypadku zarówno twórcą, jak i środkiem wyrazu. Niejednokrotnie wchodzi on także w interakcje z odbiorcami

¹⁵³ Jest to sztucznie tworzona przestrzeń przeznaczona dla biernie uczestniczących w niej odbiorców

¹⁵⁴ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...* str. 22

złudzenia optyczne, falowanie, migotanie, pulsowanie płaszczyzn i układów kompozycyjnych.

Współczesny konstrukttywizm – kierunek będący kontynuacją konstrukttywizmu z początków XX wieku, stosujący w architekturze eksperymenty konstrukttywistyczne przy jednoczesnym wykorzystywaniu nowych technik i materiałów, jak szkło czy żelazo. Głównym założeniem kierunku była synteza sztuki, nauki i wiedzy technicznej. Artyści tworzący w duchu konstrukttywizmu twierdzili, że dzieło sztuki powinno być częścią planu urbanistycznego, realizowanego w miejscach zamieszkania (domy, osiedla).

Art brut – termin związany z francuskim malarzem Jeanem Dubuffetem, określający sztukę tworzoną przez ludzi spoza kręgu zawodowych artystów – przez dzieci, chorych psychicznie, więźniów. Zdaniem Dubuffeta ich dzieła to sztuka bez kulturowych zniekształceń i estetycznych nawyków, czyli tak zwana sztuka surowa. Sam artysta kolekcjonował wytwory sztuki nieprofesjonalnej charakteryzujące się brakiem konkretnych reguł formalnych.

Junk art – sztuka tworzona z przedmiotów codziennego użytku połączonych w jedno dzieło. Najczęściej są to formy abstrakcyjne, jednak mogą także przybierać bardziej konkretne kształty. Fragmentów gazet, wielobarwnych papierków i innych „śmieci” pierwsi użyli Pablo Picasso i Georges Braque w fazie kubizmu syntetycznego¹⁵⁵.

Pop art (z angielskiego *popular art* – sztuka popularna, powszechna) – to nurt powstały niezależnie w Anglii i USA w latach 1950-1960, wywodzący się częściowo z dadaizmu. Swoją nazwę zawdzięcza angielskiemu krytykowi sztuki Lawrence'owi Alloway. Pop art to kierunek, którego twórcy używają form wyrazistych, uproszczonych. Artyści zainteresowali się otaczającą ich rzeczywistością wielkomiejską jako środowiskiem, które kształtowało postawy odbiorców sztuki – i stąd czerpali natchnienie. Pop art charakteryzuje się różnorodnością technik, prostotą i świadomym lekceważeniem tradycji. Obrazom towarzyszą często efekty świetlne i dźwiękowe. Malarstwo obrazuje świat przedmiotów i wizerunków funkcjonujących w świadomości masowej. Pop artysta przygląda się uważnie mediom oraz przestrzeni, w której to, co masowe, jest najistotniejsze. Założeniem pop artu było wykorzystanie środków

¹⁵⁵ Charakterystyczną cechą kubizmu syntetycznego było wykorzystanie kolażu. Różne przedmioty, doklejone do powierzchni obrazu, pełniły taką samą funkcję, jak powierzchnie zamalowane

masowego przekazu w upowszechnianiu dzieł artystycznych. To właśnie dzięki *mass medium* owa sztuka zyskiwała coraz większe grono odbiorców.

Zainteresowanie ogólnodostępną przestrzenią miejską sprawiło, że sztuka z muzeów i galerii wyszła na ulice. W efekcie artyści i odbiorcy coraz częściej mówili o sztuce ulicznej, określając jej współczesne formy i tworząc nomenklaturę. Korzystając z form i dorobku ideowego wielu nurtów sztuki współczesnej, artyści zaczęli wpływać na otaczającą ich rzeczywistość.

1.2.8. Współczesna sztuka uliczna

Mówiąc o rozwoju współczesnej sztuki ulicznej w XX wieku, nie sposób pominąć historię pojęcia *graffiti*, które na potrzeby niniejszego opracowania zostało uznane za jedną z jej form. Pochodzenie terminu *graffiti* łączone jest zarówno z włoskim pojęciem *sgraffio*¹⁵⁶, jak i greckim *graphein*. Niezależnie od etymologii, sama nazwa w obecnym rozumieniu po raz pierwszy została użyta w Stanach Zjednoczonych, skąd następnie przywędrowała do Europy.

Swoją popularność graffiti¹⁵⁷ zawdzięcza niejakiemu Demetriuszowi – kurierowi, który w przestrzeni miejskiej umieszczał pseudonim taki183, wykonując na murze podpis czarnym markerem (fot. 1.12.). Jego dzianiem zainteresował się „New York Times”¹⁵⁸, publikując na swoich łamach artykuł opisujący działanie grafficiarza. Zainteresowanie artykułem było na tyle duże, że w ślad za Demetriuszem poszli inni młodzi ludzie. Taką formę ingerencji w przestrzeń miejską nazwano tagowaniem, a podpisy tagami. „W drugiej połowie XX wieku, po dwóch wojnach światowych, w czasie zimnej wojny i co za tym idzie ciągłego zagrożenia trzecią pod dyktando białych kołnierzyków, ciężko było mówić o tym, by przednowoczesna wolność czy swoboda była cenną wartością. Zastąpiono ją nowoczesnym, wczesnokorporacyjnym, bo nie kapitalistycznym, porządkiem”¹⁵⁹. Bunt przeciw niemu nasilał się z każdym dniem. Samo graffiti ulegało przemianom, pojawiały się kolejne style, takie jak brookliński, wild¹⁶⁰ czy mechanical¹⁶¹. Blade One, Tracy168 zaczęli malować pierwsze

¹⁵⁶ Pojęcie *sgraffito* wyjaśnione zostało w podrozdziale 1.2.2.

¹⁵⁷ Zob. N. Ganz, *Graffiti Word. Street art from five continents*, Thames & Hudson, London 2004

¹⁵⁸ Zob. *Taki 183 Spawn Pen Pals*, New York Times, 21.07.1971, str. 37

¹⁵⁹ A. Pietkiewicz, *Street art – komunikacja masowego rażenia*, Ikonosfera. Studia socjologii i antropologii obrazu, nr 3, 2011, http://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Aleksander_Pietkiewicz_Street_art.pdf [dostęp: 24.09.2012]

¹⁶⁰ Wildstyle to forma graffiti najczęściej występująca na europejskich ulicach. Graffiti utworzone w wildstyle może zawierać strzałki, kolce i inne elementy dekoracyjne w zależności od użytej techniki. Liczne warstwy i kształty

charaktery¹⁶² i scenerie. Graffiti przybierało bardziej złożone formy, niejednokrotnie o widocznych walorach artystycznych. Młodzi ludzie coraz częściej wychodzili na ulicę ze swoimi farbami. Pogłębiający się pod koniec lat 70. kryzys w Stanach Zjednoczonych odbił się na kondycji finansowej miast. Coraz więcej uwagi poświęcano bezpieczeństwu i porządkowi publicznemu. Dla grafficiarzy, uznanych za niepożądanych społecznie wandalów, nastały ciężkie czasy. Coraz trudniej było im działać. Pilnowane przez służby porządkowe wagony metra przestały pełnić funkcję powierzchni twórczej, a miejsca, gdzie bez ryzyka można było wyrazić poglądy czy po prostu zaznaczyć swoją obecność – kurczyły się z dnia na dzień. Wszystkie te ograniczenia sprawiły, że początek lat 80. w Stanach Zjednoczonych zahamował rozwój graffiti. Nielicznym artystom, jakby na otarcie łez, udostępniono miejsce w galeriach. Nietrudno się domyślić, że nurtowi sztuki, której przestrzenią i materiały było całe miasto, zamknięcie w nielicznych salach wystawowych nie mogło pomóc w rozwoju.

Chcąc wyjść z zamknięcia, graffiti musiało więc szukać innych rozwiązań – ale już w Europie Zachodniej. Graffiti zaczęło pojawiać się na murach Londynu, Paryża czy wreszcie na Murze Berlińskim (fot. 1.13.). Po rozpadzie bloku wschodniego trafiło do Europy Środkowej i Wschodniej, gdzie, podobnie jak na Zachodzie, zdecydowana większość prac utrzymana była w stylu nowojorskim, głównie w *wildstyle*. Jednak artyści uliczni sięgali po coraz to nowe formy wyrazu. Nie wystarczało im już tagowanie, a nawet charaktery czy scenerie. Zaczęli dostrzegać w sztuce ulicznej rodzaj medium, dzięki któremu można spełniać się artystycznie, ale i wyrażać poglądy na temat otaczającej rzeczywistości. Przydatne w tej komunikacji stały się szablony¹⁶³ – znane wprawdzie od czasów prehistorycznych, jednak jako nazwane zjawisko o masowej skali funkcjonujące od lat 80. XX w. Ponieważ są one jedną z najszybszych metod pozostawienia śladu na murze, korzystano z nich już podczas drugiej wojny światowej, a nawet wcześniej. Korzystali z tej techniki choćby włoscy faszysty, powielający na murach wizerunek Mussoliniego opatrzonego podpisem *duce*. Szablony były również formą, która dominowała w przekazach ruchów kontrkulturowych podczas zamieszek roku 1968 we Francji. To właśnie Francuz

sprawiają, że napis bardzo trudno utworzyć równomiernie, dlatego profesjonalizm w tej dziedzinie jest postrzegany jako jedno z największych wyzwań artystycznych dla twórcy graffiti

¹⁶¹ Style literackie graffiti związane z różnorodnymi fontami

¹⁶² Rodzaj wrzutu (złożony, wielokolorowy obraz – do najprostszych rodzajów wrzutów zaliczamy srebro, czyli dwukolorowy obraz z ciemną obamówką i jasnym wypełnieniem) przedstawiający twarz. Obraz może być utrzymany zarówno w prostym, przypominającym komiks, jak i fotorealistycznym stylu

¹⁶³ Zob. T. Manco, *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London 2002

o pseudonimie Blek Le Rat pierwszy wprowadził szablon do kanonu form sztuki ulicznej. Tworzone przez niego postaci (fot. 1.14.) charakteryzowały się mnogością szczegółów i rzeczywistymi wymiarami, co stanowiło novum w tej formie sztuki. Jef Aerosol (fot. 1.15.), poruszający w swojej twórczości tematy społeczne, czy Francuzka Miss.tic (fot. 1.16.), zajmująca się tematyką równości płci – trwale wpisali się w historię street artu. Podobnie jak Banksy¹⁶⁴ – bodaj najbardziej znany artysta uliczny wszech czasów. Dzięki tajemniczemu Anglikowi świat docenił sztukę szablonu, a jego funkcja komunikacyjna zyskała na znaczeniu. Co więcej – zaangażowane prace Banksy’ego (fot. 1.17.) niemal zawsze stanowią odzwierciedlenie nastrojów społecznych.

W Polsce momentem przełomowym dla rozwoju sztuki ulicznej stała się akcja Pomarańczowej Alternatywy w połowie lat 80. Walka z systemem przy wykorzystaniu szablonów w postaci krasnoludków (fot. 1.18.) wzbudziła niemałe zainteresowanie. Założyciel Pomarańczowej Alternatywy – Waldemar „Major” Fydrych – zaistniał w świadomości społecznej dzięki hasłu „maluj mury”. Szablony wykorzystywali wówczas nie tylko artyści z kręgu sztuki ulicznej, lecz także zaangażowani w sprawy publiczne muzycy czy dziennikarze. To właśnie „szablony zaangażowane” najczęściej spotykamy dziś na ulicach. Nierzadko pojawiają się także prace o charakterze stricte artystycznym, które w dużej mierze korzystają z dorobku twórczego pop artu, wzorując się na motywach wykorzystywanych m.in. przez Roya Lichtensteina czy Andy’ego Warhola. Jednak ograniczenia techniczne szablonu ograniczały możliwość wykorzystania detali.

Podobnie jest w przypadku stickerów¹⁶⁵, które bez trudu dostrzegamy w przestrzeni miejskiej. Stickery – niewielkie wydruki przyklejane w przestrzeni publicznej (w Polsce znane głównie pod postacią vlepek) – zawdzięczamy R. Stantonowi Avery’emu, który w 1935 roku wynalazł materiał samoprzylepny. Jego pomysł na szerszą skalę wykorzystali artyści uliczni dopiero w drugiej połowie XX wieku. Pierwsze stickery pochodzą ze Stanów Zjednoczonych, a wywodzą się pośrednio od plakatu. Rozwój tej formy spowodowany był działaniami miast skierowanymi przeciwko graffitiarzom w 1972 roku. W warunkach nagonki na „wandali” przyklejenie wykonanego wcześniej stickera było mniej czasochłonne

¹⁶⁴ Ten pochodzący z Bristolu artysta nie ujawnia swojego wizerunku. Niewiele o nim wiadomo, niewielu go widziało. Jego zaangażowane społecznie prace można odnaleźć na ulicach wielu miast świata. Zob. Banksy, *Wall and Piece*, Century, London 2005

¹⁶⁵ Zob. C. Walde, *Sticker City*, Thames & Hudson, London 2007

i znacznie bezpieczniejsze. Na artystyczną warstwę stickerów duży wpływ wywarł dadaizm. To właśnie manifestowana przez przedstawicieli tego nurtu dowolność przedstawienia i swoboda twórcza jest ich charakterystyczną cechą. Forma, technika czy tematyka mogą być dowolne. Jedyną cechą wspólną wszystkich stickerów jest sposób ich umieszczania na murach, czyli przyklejanie¹⁶⁶. Przedstawiając historię stickerów, należy także pamiętać o ich najpopularniejszych twórcach. Warto w tym miejscu wspomnieć o Danie Witzu, który do przygotowania swoich prac wykorzystuje najróżniejsze tworzywa, takie jak papier, szkło czy metal (fot. 1.19.). Kolejny wpływowy twórca stickerów to Shepard Fairey, którego wzór z wizerunkiem zapaśnika Andre (fot. 1.20.) zyskał popularność na całym świecie. Na gruncie europejskim najbardziej znanym twórcą stickerów jest wspomniany już Blek Le Rat, którego żołnierz amerykański, przyklejony na Checkpoint Charlie – nieistniejącym już przejściu granicznym między strefami okupacyjnymi Berlina – obiegł świat. Również na gruncie polskim stickery odniosły niemały sukces. Antyhitlerowskie nalepki w podziemnych działaniach Małego Sabotażu – to pierwsze użycia tej formy na ulicach polskich miast, przede wszystkim Warszawy. U schyłku XX wieku, w zupełnie innych realiach, niemałe zainteresowanie mieszkańców stolicy wzbudziły „nekrologi autobusów” jako odpowiedź na likwidację kilku warszawskich linii autobusowych.

Obecnie na ulicach miast odnajdujemy 5 rodzajów stickerów: artystyczne, zaangażowane społecznie, polityczne, komercyjne i sportowe. Tworzone są zarówno przez artystów, kibiców, jak i agencje reklamowe czy organizacje pożytku publicznego. Mimo dowolności i swobody twórczej stickery to głównie małe formaty, wymuszające ascetyczność komunikatu ograniczonego najczęściej do hasła i prostej – jak w przypadku szablonów – formy artystycznej.

Rzecz ma się zupełnie inaczej, gdy mówimy o muralach. Te wielkoformatowe malowidła są najbardziej zaawansowaną pod względem artystycznym współczesną formą sztuki ulicznej. Co więcej – są także najtrwalsze i zazwyczaj wywołują największe zainteresowanie. Mural to jednak forma najbardziej pracochłonna, wymagająca od artysty dużego zaangażowania. Ich współczesna historia sięga końca XIX wieku. Wówczas wykorzystywane były przede wszystkim jako formy reklamowe. Już w latach 70. XIX wieku promocyjną działalność muralową do swojej oferty

¹⁶⁶ Więcej informacji na temat form i technik tworzenia stickerów: A. Pietkiewicz, *Street art – komunikacja masowego rażenia*, Ikonosfera. Studia socjologii i antropologii obrazu, nr 3/2011, http://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Aleksander_Pietkiewicz_Street_art.pdf [dostęp: 24.09.2012]

wprowadziła amerykańska agencja Bradbury and Houghteling. Rozkwit formy i największą popularność przyniósł muralom dopiero wiek XX. Za ich ojczyznę uznawany jest Meksyk. Tworzący w latach 30. i 40. meksykańscy artyści, między innymi Diego Rivera, José Orozco czy David Siqueiros, przyczynili się do rozwoju wielkoformatowych malowideł naściennych. To właśnie dzięki nim zyskały one nową funkcję – stały się narzędziem komunikacji społeczno-politycznej, wykorzystywanym także na gruncie europejskim. Jednym z przełomowych momentów w rozwoju tej formy jako medium komunikacji społeczno-politycznej stały się słynne murale z Irlandii Północnej (fot. 1.21.). Ich ciekawa historia szybko obiegła świat. „Katolicy z północy Irlandii mieli malować na białe ściany i mury w swojej dzielnicy, aby na ich tle łatwiej dostrzegać ubranych w barwy maskujące żołnierzy brytyjskich. Z czasem na białych ścianach zaczęły pojawiać się hasła i rysunki. W ten sposób katolicy protestowali przeciw dyktaturze królowej, a protestanci przeciw papieskim bigotom. Poziom artystyczny nie był ważny, istotne było opowiedzenie historii. Każde wydarzenie, zamach, zabójstwo lub akcja pacyfikacyjna – po jednej lub drugiej stronie – znajdowała swoje odzwierciedlenie na murach Cork, Belfastu czy London Derry. Od lat siedemdziesiątych powstało co najmniej 2000 takich politycznych malowideł. Choć w Północnej Irlandii formalnie nastał pokój, murale powstają do dziś, dosłownie wszędzie; praktycznie każdy z nich ma polityczne lub społeczne przesłanie. Dotyczą nie tylko lokalnych spraw, ale też konfliktu na Bliskim Wschodzie, dyskryminacji kobiet. Upamiętniają uwielbianych sportowców, zwłaszcza piłkarzy, takich jak zmarły w 2005 roku George Best – bożyszcze Belfastu”¹⁶⁷. Autorem wielu spośród owych malowideł jest Gerry Kelly, znany pod pseudonimem Macalla. Obecnie niemal we wszystkich miastach europejskich możemy odnaleźć murale, które upamiętniają ich historię.

We włoskim miasteczku Cibiana di Cadore powstał cykl malowideł obrazujący przełomowe dla mieszkańców wydarzenia. We francuskim Lyonie grupa artystów tworząca pod nazwą Cité de la Création ozdabiała przestrzeń miejską muralami tworzonymi przy wykorzystaniu technik malarstwa iluzjonistycznego (fot. 1.22.)¹⁶⁸. Również na ulicach polskich miast coraz częściej widzimy murale, które obrazują

¹⁶⁷ <http://www.fryderykwarszawie.pl/murale/murale-a-przestrzen-miejska> [dostęp: 25.09.2012]

¹⁶⁸ Malarstwo iluzjonistyczne to sposób przedstawienia wywołujący złudzenie, że ukazany na dwuwymiarowej powierzchni obraz jest trójwymiarowy

zaangażowanie społeczne swoich twórców. Niezwykle bogata historia street artu nadal ewoluuje.

1.3. Podsumowanie

Dzisiejsza sztuka uliczna z rozrzuconiem wspomina egipskie hieroglify czy hasła wypisywane na murach zalanych przez lawę Pompejów. Obrazy pokrywające fasady współczesnych budynków przypominają starożytne malowidła ściennie. Techniki drzeworytu i litografii stały się inspiracją dla tworzenia szablonów – form znanych już w prehistorii, choć nazwanych i umasowionych w czasach nam współczesnych. Wywodząca się z paleolitu komunikacyjna rola symbolu przeniosła się na mury dzisiejszych miast. Występujące wyłącznie w zdobnictwie sakralnym średniowieczne freski obecnie przybrały formę „świeckich” murali zwróconych do mas. Rozwój fotografii wpłynął na artystów tworzących na murach charaktery i scenerie. Plakat dał początek stickerom. Uniezależniania się sztuki od powszechnie obowiązujących reguł i swoboda twórcza, o którą artyści walczyli od zarania dziejów, stały się głównymi hasłami street artu.

Co istotne w kontekście niniejszej rozprawy, sztuka uliczna, dzięki swojej otwartości i „wolności”, niezwykle szybko stała się narzędziem komunikacji. Zaangażowanie jej twórców w problemy społeczne widoczne jest we wszystkich niemal europejskich miastach. Artyści uliczni coraz częściej zabierają głos w debacie publicznej, a wyrażane przez nich idee stają się zarzewiem dyskusji. W drugiej połowie XX wieku ulice europejskich miast stały się powszechnie wykorzystywanym nośnikiem komunikatów społecznych związanych z buntem przeciw systemom władzy, aparatom ucisku i nierównościom. Im więcej społecznych niepokojów, tym większa aktywność artystów ulicznych. Obrazy, które widzimy na ulicach, stają się swoistą kroniką dziejów. Mimo że wiele współczesnych form street artu narodziło się w Stanach Zjednoczonych, to przede wszystkim na Starym Kontynencie były i są po dziś dzień wykorzystywane jako medium komunikacji społecznej. Stąd też za obszar bazowy do dalszych badań przedmiotowych wybrano trzy europejskie państwa: Wielką Brytanię, Niemcy i Polskę¹⁶⁹. Selekcji tej, jak już wspomniano we wstępie do rozprawy, dokonano z jednej strony ze względu na specyfikę rozwoju

¹⁶⁹ Szczegółowe informacje na temat kryteriów doboru materiału badawczego zamieszczone zostały w rozdziale IV pracy

sztuki ulicznej w tych krajach w latach 1970-2012, z drugiej – intensywność zmian i konfliktów społecznych na ich terytoriach, które sztuka ta obrazowała.

Swobodny dostęp do materiałów oraz brak bariery językowej pozwolił Brytyjczykom czerpać garściami z amerykańskich wzorców już na początku lat 70. Na ulicach brytyjskich miast silnie zaznaczył się wpływ nowojorskiej sceny graffiti. Kolebką brytyjskiego street artu przez wiele lat był Londyn, jednak ze względu na represje władz stolicy artyści uliczni przenoszą obecnie swoją działalność do takich miast jak Sheffield, Brighton czy Bristol. W związku z regulacjami prawnymi obowiązującymi w Wielkiej Brytanii najczęściej wykorzystywaną formą artystyczną są tu szablony. To dzięki nim popularność zdobył Banksy – jeden z czołowych przedstawicieli brytyjskiej sztuki ulicznej. Brytyjska przestrzeń publiczna to obecnie jedno z najprężniej działających środowisk street artu w Europie.

W Niemczech sztuka uliczna na dobre zadomowiła się w latach 80. Dzięki swobodnemu dostępowi do brytyjskich oraz amerykańskich wytworów, mieszkańcy RFN zaczęli ozdabiać obrazami sztuki ulicznej swoje miasta. Na początku widoczne było jedynie graffiti, tworzone pod wpływem takich filmów jak „Wild Style” czy „Style Wars”. Tuż przed zburzeniem Muru Berlińskiego podzielone miasto stało się jednym z najbardziej znaczących miejsc dla artystów zaangażowanego nurtu street artu. Po zjednoczeniu Niemiec sztuka uliczna zaczęła ogarniać cały kraj, zaś jej stolicą stał się Berlin. Połączenie intensywnych kolorów i wolnościowych haseł z szarą postkomunistycznych budynków byłej NRD inspirowało twórców. Ślady ich działalności można obserwować do dziś.

Ze względu na uwarunkowania ustrojowe sztuka uliczna lat 70. i 80. w Polsce rozwijała się nieco inaczej niż na Zachodzie. Artyści nie mogli liczyć ani na wsparcie władz, ani na zainteresowanie mediów. Nie było także instytucji, które finansowałyby ich działania w przestrzeni publicznej. Pielęgnowany przez wiele lat stereotyp, jakoby uliczne obrazy były jedynie aktami wandalizmu, a ich twórcy zwykłymi chuliganami, również nie wpływał korzystnie na wizerunek sztuki ulicznej. Warunki, w których poruszali się wówczas polscy artyści, sprawiły, że prace z nurtu określanego jako zaangażowany do dziś można zobaczyć na wielu polskich ulicach. Przykładem niech będzie choćby ruch „Pomarańczowa Alternatywa”, założony przez Waldemara „Majora” Fydrycha. Pomarańczowe krasnoludki powstające w miejscach napisów zamalowywanych przez ówczesną władzę, stały się znakiem rozpoznawczym grupy, który nie pozwala o sobie zapomnieć. W okresie PRL na ulicach polskich miast

dominowały szablony. Przełom 1989 roku sprawił, że polska sztuka ulicy przeszła poważne zmiany. W przestrzeni publicznej zaczęło pojawiać się znane z amerykańskich metropolii graffiti (głównie tagi i kolorowe napisy). Z czasem artyści uliczni dostrzegli także potencjał murali. Dzięki upowszechnieniu się farb i możliwości wymiany doświadczeń między twórcami wielkoformatowe malowidła zyskiwały na znaczeniu. Dziś na ulicach polskich miast z łatwością można dostrzec całe spektrum różnorodnych form street artu.

Żeby jednak zrozumieć funkcję komunikacyjno-społeczną sztuki ulicznej w wybranych państwach niezbędne jest poznanie zrębów teoretycznych komunikacji społecznej zarówno w czasie przemian, jak i w warunkach stabilności (choćby pozornej).

1.4. Zbiór fotografii omawianych w rozdziale I

Fot. 1.1. Malowidła w grocie Lascaux



Źródło: <http://i.iplsc.com/-/00004YCWBCRUAYAL3-C116.jpg> [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.2. Odbite dłonie z El Castillo



Źródło: <http://i.iplsc.com/-/0001O482PF0PLVMH-C116.jpg> [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.3. Ryty z Val Camonica



Źródło:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/eb/Scena_di_duello_R6_-_Foppe_-_Nadro_%28Foto_Luca_Giarelli%29.jpg/800px-Scena_di_duello_R6_-_Foppe_-_Nadro_%28Foto_Luca_Giarelli%29.jpg [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.4. Malowidła w grobowcu Tutanchamona



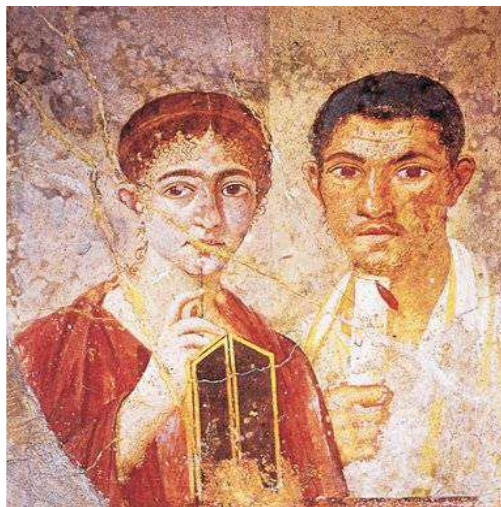
Źródło:
<http://archeowiesci.blox.pl/resource/Egypt.KV62m.jpg> [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.5. Malowidło naścienne w pałacu Zimri Lim



Źródło:
<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-48890/13/1347/F2CS000Z/posters/investiture-of-the-king-by-the-goddess-ishtar-from-the-palace-of-zimri-lim-mari-middle-euphrates.jpg> [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.6. Malowidło naścienne w Pompejach – para



Źródło: Multimedialna Encyklopedia PWN [dostęp: 10.09.2012]

Fot. 1.7. Adam i Ewa – fresk z rzymskich katakumb



Źródło: <http://torun.vassula.pl/wp-content/uploads/2012/08/wstyd.jpg> [dostęp: 11.09.2012]

Fot. 1.8. Malowidła naścienne w Santa Maria Antiqua



Źródło: <http://eirenikon.files.wordpress.com/2008/08/santa-maria-antiua.jpg?w=300&h=225> [dostęp: 11.09.2012]

Fot. 1.9. Sgraffito



Źródło:
<http://photos.travellerspoint.com/138997/sgraffito.jpg> [dostęp: 14.09.2012]

Fot. 1.10. Fresk w Kaplicy Sykstyńskiej



Źródło: http://info.wiara.pl/files/10/03/27/695215_3539315618f3902845e5_7.jpg [dostęp: 14.09.2012]

Fot. 1.11. Al secco – Kalwaria Wileńska



Źródło:
http://www.vilniauskalvarijos.lt/site/files/image/04/d/freska01_ks.jpg [dostęp: 14.09.2012]

Fot. 1.12. Tag – taki183



Źródło: <http://www.cloutonline.com/wp-content/uploads/taki1.jpg> [dostęp: 18.09.2012]

Fot. 1.13. Mural na Murze Berlińskim



Źródło: archiwum autorki [dostęp: 11.09.2011]

Fot. 1.14. Blek le Rat – szablon



Źródło: <http://www.hypocritedesign.com/wp-content/uploads/2011/03/blek-le-rat2.png> [dostęp: 18.09.2012]

Fot. 1.15. Jef Aerosol – szablon



Źródło: <http://www.flickr.com/photos/jefaerosol/2633849558> [dostęp: 18.09.2012]

Fot. 1.16. Miss.tic – szablon



Źródło: http://b.drobe.free.fr/Art_Mural/Misstic/Miss.Tic.Term5.jpg [dostęp: 18.09.2012]

Fot.1.17.Banksy – szablon



Źródło: http://www.dontpaniconline.pl/media/additional/25a_04_banksy_old_415x275.jpg [dostęp: 18.09.2012]

Fot. 1.18. Pomarańczowa Alternatywa – szablon



Źródło: http://bialczynski.files.wordpress.com/2011/09/a722_0-d.jpg?w=300&h=220&h=220 [dostęp: 20.09.2012]

Fot. 1.19. Dan Witz – sticker



Źródło: <http://www.toxel.com/wp-content/uploads/2011/06/sticker02.jpg>, [dostęp: 20.09.2012]

Fot. 1.20. Zapaśnik Andre – sticker



Źródło: <http://americandigest.org/AndreTheGiantSticker.jpg> [dostęp: 20.09.2012]

Fot.1.21. Mural – Belfast



Źródło: <http://www.gransha-taxi.co.uk/images/murals/Shankill%201.jpg> [dostęp: 20.09.2012]

Fot.1.22. Malarstwo iluzjonistyczne – graffiti 3D



Źródło: <http://bi.gazeta.pl/im/5/10506/z10506295O.jpg>, [dostęp: 20.09.2012]

ROZDZIAŁ DRUGI. Sztuka uliczna we współczesnej praktyce komunikacyjnej

Organizowanie komunikacji jest wyzwaniem. Musisz wybrać, co i jak komunikujesz, a twój wybór wpływa na znaczenie, które tworzysz.

S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge

Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności

(redakcja naukowa Urszula Jakubowska)

2.1. Komunikacja społeczna a sztuka uliczna

W procesie komunikacji zarówno odbiorcy, jak i nadawcy przekazu to – cytując Arystotelesa – „istoty społeczne”. Wpływ, jaki ludzie wzajemnie wywierają na swoje poglądy i zachowania, jest nie do przecenienia. To właśnie on generuje większość otaczających nas zjawisk. Żyjemy bowiem w społeczeństwach i również w ich ramach konstytuuje się proces komunikacji. Gdy komunikację traktujemy jako element socjalizacji i procesów społecznych – mówimy o komunikacji społecznej¹⁷⁰. Dzięki społecznej kompetencji komunikacyjnej utożsamiamy się z daną grupą, korzystając ze wspólnoty doświadczeń – zarówno tych dobrych, jak i złych. Tworzone dzięki przekazom (czy to językowym, czy symbolicznym) więzi dają jednostkom poczucie przynależności, a tym samym możliwość identyfikacji. Dzięki znajomości kodów kulturowych obowiązujących w danym społeczeństwie ludzie zyskują umiejętność nawiązywania relacji, które wykorzystują zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Aby jednak odbiorcy pokusili się o refleksję nad tym, co nadawcy chcą im przekazać, ci drudzy muszą wybrać odpowiedni sposób transferu informacji, dostosowany do kompetencji komunikacyjnych adresatów, dostrojony do ich emocji, czasu i miejsca. Bywa, że najlepszym wyborem formy komunikacji społecznej jest wypowiedziane głośno słowo, innym razem – wyraźny obraz. Zależnie od możliwości, jakimi dysponuje nadawca, jego wrażliwości i warunków, w jakich się znalazł on sam

¹⁷⁰ Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa-Kraków 1999, str. 39-40

lub całe społeczeństwo – dokonywany jest wybór narzędzi. Jednym z nich jest sztuka uliczna.

Sztuka uliczna jako środek komunikacji społecznej pozwala za pomocą swoich wytworów, czyli dzieł, na dekodowanie przekazów, których źródłem jest ich twórca. Uniwersalność plastycznego języka sztuki ulicznej jest nie do przecenienia. Powstające w nim dzieła niosą ze sobą podwójny przekaz – zamierzony i niezamierzony przez artystę. Dzięki tej dwoistości spektrum interpretacyjne jest dla odbiorców niemal nieograniczone. Podejmowane przez społeczeństwo próby poznania intencji twórców ulicznych, jak również nadawanie dziełom własnych znaczeń budują więzi między artystami i publicznością. Rozwijający się w ten sposób dialog (często wewnętrzny) w dużej mierze stanowi o wartości, jakie odbiorca nadaje danemu wytworowi¹⁷¹. Od niego zależy, czy twórca osiągnie założony cel i wywoła w odbiorcach zamierzoną reakcję. Należy jednak pamiętać, że wyznaczenie obiektywnych ram interpretacyjnych w procesie komunikacji poprzez sztukę uliczną jest bardzo trudne. Niełatwo jest bowiem narzucić odbiorcom jeden punkt widzenia, trudno też oczekiwać pełnej jednomyślności w poszukiwaniu klucza interpretacyjnego. Stąd też komunikacja w obrębie sztuki ulicznej często prowadzi do ekspresji przekazów nieplanowanych, kształtujących się na poziomie relacji, także tych społecznych.

Pozycję sztuki ulicznej w procesie komunikacji społecznej ustanawiają w znacznym stopniu jej możliwości konotacyjne. Sztuka wykorzystuje bowiem nie tylko kod wizualny, lecz także symboliczny, przestrzenny czy werbalny. Rola kodu werbalnego w obrazach przejawia się w formach słowno-obrazowych, np. emblematach¹⁷². Nacechowana symbolicznie przestrzeń w sztuce również stanowi kod znaczeniowy. Dobór kodów jest uzależniony od sytuacji komunikacyjnej, w jakiej dzieło zostaje przedstawione¹⁷³. Analizując powyższe konotacje w kontekście sztuki ulicznej, dostrzegamy wyraźnie, że dysponuje ona całym spektrum kodów znaczeniowych związanych zarówno z warstwą wizualną, jak i pozawizualną. Przestrzeń miejska, będąca dla niej przestrzenią ekspozycyjną, jest sama w sobie tak silnie nacechowana znaczeniowo, że często narzuca sposób interpretacji dzieła. Również połączenia słowno-obrazowe stosowane w przypadku graffiti, szablonów

¹⁷¹ Zob. *Komunikowanie artystyczne*, M. Stępnik (red.), Wydawnictwo WSPA, Lublin 2011, str. 13

¹⁷² Emblemat – forma literacko-obrazowa powstała w XVI wieku. Na emblemat składają się ilustracja wyrażająca treści alegoryczną, inskrypcja oraz subskrypcja. Cechy emblematu bardzo często odnajdujemy w dziełach artystów ulicznych. Połączenie słowa z obrazem jest jedną z podstawowych cech szablonów, graffiti czy vlepek

¹⁷³ Zob. A. Śliwowska, *Sztuka w procesie komunikacji kulturowej*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, Bączkowski B., Gałkowski P. (red.), Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji, Poznań 2008, str. 52

czy vlepek oraz symbolika związana z kulturą uliczną mają bardzo duży wpływ na odbiór przekazów. Mimo tych zależności przełożenie sensów wynikających z wytworów plastycznych na język form pozaartystycznych możliwe jest w ograniczonym zakresie. Tego typu próby zawsze narażone są na trudności związane ze strukturą obrazu, którą współtworzy tak zwana informacja naddana. Stąd też do zrozumienia przekazu, jaki w kontekście komunikacji społecznej niosą formy plastyczne stosowane w sztuce ulicznej, niezbędne są kompetencje związane z interpretacją obrazu.

2.1.1. Obraz jako przekaz w procesie komunikacji społecznej

Od zarania dziejów obraz był podstawowym narzędziem komunikacji społecznej. Wraz z rozwojem mowy i pisma przekazy wizualne nieco straciły na znaczeniu, jednak nigdy nie zostały całkowicie wyparte. Jest to w znacznej mierze związane z funkcją, jaką wzrok i widzenie pełnią w naszym życiu. Mimo rozwoju alternatywnych form komunikacji dążenia człowieka do wyrażania na gruncie społecznym swoich poglądów, wartości (również tych estetycznych) i opinii poprzez obraz wciąż są bardzo silne. Przejawiają się zarówno w bogato ilustrowanych książkach czy albumach, jak i wszechobecnych fotografiach. Z jednej strony mocno podkreślamy rolę wyobraźni, z drugiej zaś kierujemy się tam, gdzie prowadzi nas wzrok. Obrazy, podobnie jak teksty czy przekazy ustne, są źródłem informacji i wiedzy, wywołują emocje, dostarczają doznań estetycznych, wpływają na podświadomość. Operując obrazem, komunikacja społeczna dąży do przekazania treści, skierowania uwagi na konkretny element rzeczywistości – również wtedy, gdy próbuje odbiorcę wstrząsnąć lub go zaszokować.

XX-wieczny rozwój technologii informacyjnych umocnił znaczenie obrazu w komunikacji społecznej. Kiedy w 1929 roku BBC rozpoczęła nadawanie testowego programu telewizyjnego, było już pewne, że Europa wchodzi w nową erę komunikacyjną. Obraz, tym razem już ruchomy, stał się głównym źródłem wiedzy o świecie. Kształtowane przez stacje telewizyjne „wizualne” postrzeganie i rozumienie rzeczywistości społecznej przełożyło się także na rozwój innych form obrazowych, które zyskały nowe życie. Obecnie przestrzeń publiczna przepełniona jest billboardami, plakatami, szyldami czy niestandardowymi wystawami sklepowymi. Postępująca tabloidyzacja mediów, wypieranie słowa przez symbol, ikonę, piktogram (instrukcje

obsługi, systemy informacji miejskiej, metki), rozwój rynku komiksowego¹⁷⁴ czy w końcu wzrost popularności sztuki ulicznej – to tylko niektóre z argumentów dowodzących mocnej pozycji komunikatów wizualnych.

2.1.1.1. Konstrukcja obrazu jako przekazu w komunikacji społecznej a kompetencje komunikacyjne odbiorców

W konstrukcji przekazu wizualnego, cytując Mieczysława Porębskiego, „najszerszym pojęciem jest sygnał, który dociera do odbiorcy najwcześniej. Wywierając reakcje na zmysłach, tworzy bodziec, oddziałujący na podświadomość. Pobudzona podświadomość wytworzy wrażenie, które zweryfikowane oraz dopełnione skojarzeniami, spowoduje powstanie spostrzeżenia. Spostrzeżenie zostanie przez odbiorcę zinterpretowane i odebrane jako informacja, którą docelowo będzie stanowić dla odbiorcy wiadomość”¹⁷⁵. Symboliczny system znaków, który dekoduje odbiorca, to podobnie jak instytucje społeczne, narzędzia czy obyczaje – wytwór danej cywilizacji¹⁷⁶. Aby go rozumieć, czasem wystarczy wrażliwość lub nabyta w procesie socjalizacji wiedza ogólna, innym zaś razem niezbędne są szerokie kompetencje komunikacyjne i szczegółowa znajomość symboliki. Każdy obraz otwiera przestrzeń znaczeń, w której każdy w sobie właściwy sposób może dostrzec nieco inny sens. Dekodowanie i interpretacja opierają się na indywidualnych skojarzeniach, które bywają zmienne, a ponadto zależą od wielu czynników: warunków, w jakich znajduje się odbiorca, jego kompetencji komunikacyjnej, czasu czy motywacji¹⁷⁷. Różnica między poziomem złożoności kodu a jego znajomością u odbiorcy istotnie wpływa na czytelność dzieła. Aby uzyskać pożądaną interpretację obrazu, artyści mogą dostarczyć odbiorcom kod, czyli element uzupełniający dzieło w opisach, tytułach etc. Adresaci zaś, aby łatwiejszym uczynić rozumienie dzieła, przyswajają odpowiednie kody w procesie uczenia¹⁷⁸. Uczestnicy komunikacji wizualnej posługują się językiem, którego zasady muszą zostać uzgodnione i przez obie strony opanowane.

¹⁷⁴ Jako przykład rozwoju historii obrazkowych może posłużyć analiza polskiego rynku komiksów w latach 2000-2003. Okres ten ze względu na wzmożoną aktywność wydawniczą nazywany jest boorem komiksowym. Gwałtowny wzrost popularności komiksu zapoczątkowała oficyna Egmont Polska, wydając magazyny: *Świat Komiksu* oraz *Klub Świata Komiksu* (publikujący m.in. serię Thorgal). Wkrótce po sukcesie Egmontu na rynek komiksowy wkroczyli kolejni wydawcy

¹⁷⁵ *Komunikowanie artystyczne...* str. 20-21

¹⁷⁶ Zob. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, str. 81-83

¹⁷⁷ *Oblicza komunikowania wizualnego*, R. Polak (red.), [w:] K. Kogut, *Neuroestetyczne podejście do komunikacji ze sztuką*, Konsorcjum Akademickie, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011, str. 234

¹⁷⁸ A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, str. 59

Postrzeganie komunikacji opartej na przekazach wizualnych i jej języka jako „grupy kompetencji, które może rozwinąć każdy człowiek poprzez patrzenie i równoległe interpretowanie innych doświadczeń sensorycznych”¹⁷⁹ opisał w roku 1969 John Debes¹⁸⁰. Zdaniem naukowca „rozwój tych kompetencji jest fundamentalny dla normalnego przyswajania wiedzy i umożliwia rozróżnianie oraz interpretowanie czynności, przedmiotów i/lub symboli wizualnych, zarówno naturalnych, jak i nienaturalnych, które napotykamy w naszym otoczeniu. Poprzez kreatywne użycie tych kompetencji jesteśmy w stanie zrozumieć i cieszyć się arcydziełami komunikacji wizualnej”¹⁸¹. Potrafimy je interpretować i utożsamiać się z zawartymi w nich przekazami. Sposób, w jaki odbierzemy obraz, zależy w dużej mierze od motywacji, która nami kieruje przy jego poznaniu. Motywacje te mogą być zarówno zewnętrzne (ktoś nam coś przedstawił), jak i wewnętrzne (sami, z własnej woli decydujemy się coś obejrzeć).

Dzięki zawartym w dziełach kodom wizualnym obrazy stają się główną formą obiektywizacji procesów wspólnotowych. Mimo indywidualnych możliwości interpretacyjnych umożliwiają identyfikację zarówno w małych grupach, jak i na skalę masową, z uwzględnieniem wymiaru globalnego. Wiąże się to w dużej mierze ze wzrostem znaczenia kultury wizualnej oraz związanych z nią procesów wytwarzania, dystrybucji i odbioru informacji w danych społecznościach. Obrazy, którymi posługuje się komunikacja społeczna, to nie tylko wizualizacje rzeczywistości, lecz także czynniki wpływające na jej kształt poprzez nawiązanie do tradycji kulturowej i historycznej danej wspólnoty. Zarówno sposób ich wytwarzania, jak i przestrzeń, w której są przedstawiane, determinują oczekiwany wpływ na odbiorcę. Przekaz wizualny ma za zadanie wywołać u adresata konkretne reakcje psychiczne jako skutek określonej percepcji. Dzięki powszechnej znajomości kodów, umiejętnościom dekodowania oraz wspólnocie doświadczeń obraz staje się narzędziem komunikacji społecznej – często usytuowanym w przestrzeni publicznej.

¹⁷⁹ *Komunikowanie artystyczne...* str. 21

¹⁸⁰ Twórca pojęcia alfabetyzacji wizualnej, współzałożyciel Międzynarodowego Stowarzyszenia Alfabetyzacji Wizualnej

¹⁸¹ *Komunikowanie artystyczne...* str. 22

2.1.1.2. Rola obrazów w przestrzeni publicznej – ulica jako platforma komunikacji społecznej

Przestrzeń publiczna w kontekście komunikacji społecznej to platforma wymiany myśli i poglądów, płaszczyzna dialogu, a w zasadzie obszar nieorganicznej polifonii. Dostęp do niej jest otwarty. Każdy, bez względu na płeć, rasę, czy wyznawane wartości, ma prawo do przebywania w przestrzeni publicznej. Jej istotną cechą jest plastyczność, czyli zmienność wynikająca z możliwości kształtowania otoczenia przez jednostki i instytucje. Jak zauważa Ewa Rewers „Właśnie relacja i współlistnienie tego, co zmienne, i tego, co trwałe, tworzy swoisty urok miejskiego krajobrazu, gdyż miasto to nic innego, jak równoczesność przestrzeni i zdarzeń, zapis sprzeczności między nieruchomymi przedmiotami, mobilnym człowiekiem i zmieniającym się w czasie kontekstem”¹⁸². Na kształt przestrzeni publicznej wpływ mają zarówno okoliczności historyczne, w jakich była formowana, jak i kontekst sytuacyjny, w którym następowały zmiany społeczne, gospodarcze czy kulturowe. Przekształcenia, jakim jest poddawana, najwyraźniej widać w dużych miastach, w których dynamika rozwoju i zróżnicowanie społeczne są największe¹⁸³.

Przestrzeń publiczna sama w sobie jest obrazem przedstawiającym społeczeństwo z lotu ptaka – odzwierciedla jego potrzeby, troski, zwycięstwa i porażki. Obrazem, który mimo anonimowości uczestniczących w nim postaci ukazuje ich korzenie, odbija losy zbiorowości. Wędrując ulicami miasta, dostrzegamy piętno, jakie odcisnęły na nim dążenia poszczególnych subkultur czy grup społecznych. Możemy dostrzec to, co w obrębie wspólnoty różni, lecz także elementy ją scalające. Nośnikiem treści społecznej, z jakim stykamy się w przestrzeni publicznej w pierwszej kolejności, są obrazy – będące znakiem buntu lub przynależności, ukazujące charakter zbiorowości i jej potrzeby, dyskutujące bądź wręcz wojujące ze sobą. W przestrzeni publicznej mogą być jej dekoracją, upamiętniać ważne wydarzenia społeczne, pełnić funkcję propagandową lub stanowić przeciwwagę dla dzieł elitarnych jako medium dotarcia do masowego odbiorcy. Są uzupełnieniem miejskiego krajobrazu, który stanowi ich kontekst. Wyrażają twórców, wtapiając się w przestrzeń urbanistyczną. Tworzone są z wykorzystaniem najrozmaitszych technik i materiałów. Ich autorami są zarówno

¹⁸² E. Rewers, *Post polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2006, str. 96

¹⁸³ Zob. A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011, str. 38

graficy, malarze, reżyserzy, artyści – jak i „zwykli ludzie”, zawodowo niezwiązani ze światem sztuk wizualnych¹⁸⁴. Czasem powstają w wyniku inicjatywy oddolnej, niekiedy zaś jako element walki politycznej czy rynkowej. Mimo zagrożeń, jakie niesie ze sobą komercjalizacja i upolitycznienie obrazów w przestrzeni publicznej, niektóre z nich pełnią niezwykle ważną funkcję społeczną. Mowa tu o tak zwanych „obrazach zaangażowanych”, pozostających w opozycji do wszechobecnych form reklamowych wykorzystywanych przez przedsiębiorców czy polityków. Czasem wyłaniają się nieśmiało zza rogu, czasem wręcz krzyczą z frontowych fasad kamienic. Zazwyczaj powstają spontanicznie, z potrzeby wyrażenia poglądów twórcy. Artyści czują potrzebę przekazania tego, co ważne dla nich – ale i dla odbiorców. Budując na tej potrzebie poczucie wspólnoty, rozpoczynają wizualny dialog społeczny w przestrzeni publicznej. Konkurencja obrazów komercyjnych czy form agitacji wyborczej niejednokrotnie zagłusza ich głos. Znużeni bądź wręcz zmęczeni odbiorcy, zasypywani niespójnymi i krzyczącymi polifonią barw komunikatami, coraz częściej przechodzą obojętnie koło obrazów wartościowych bądź choćby godnych uwagi. W efekcie przestrzeń publiczna, która niegdyś jednoczyła zbiorowość, opowiadając jej historię, zaczyna tracić swój społeczny charakter. Jednak uważny odbiorca, który zdoła wyłączyć z pola widzenia wszechobecny szum komercyjny, dostrzeże wyłaniający się z przestrzeni publicznej obraz wspólnoty – element tożsamości miast, budulec pamięci narodowej i kulturowej, a także ekspresję potrzeb mieszkańców.

Od lat 70. XX wieku przestrzeń publiczna coraz częściej jest rewitalizowana lub dekorowana przy wykorzystaniu obrazów sztuki ulicznej. Ich świadome użycie ma na celu nadanie miejscom zaniedbanym nowego wyrazu estetycznego¹⁸⁵, a tym dopiero powstającym swoistego rysu artystycznego. Za przykład rewitalizacji przestrzeni z wykorzystaniem obrazów można uznać odnowioną fabrykę Regenbogenfabrik (fabryka tęczy) na berlińskim Kreuzbergu. Z inicjatywy społeczności lokalnej XIX-wieczne zabudowania zostały ozdobione naściennymi malowidłami i przekształcone w centrum społeczno-kulturalne (fot.2.1.). Rewitalizacji przestrzeni miejskiej służy także warszawska Galeria Murr¹⁸⁶, powstała na fasadzie fabryki Frito Lay. Wielkoformatowe dzieła utrzymane w nowoczesnej, miejskiej stylistyce stanowią

¹⁸⁴ Zob. H. Taborska, *op.cit.*, str. 7

¹⁸⁵ Zob. *Kultura współczesna, Współczesna sztuka publiczna. Przestrzeń publiczna: między anarchizacją a estetyzacją*, M. Mrozowski (red.), [w:] H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*, nr 4 (46)/2005, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, str. 14-17

¹⁸⁶ Zob. <http://www.galeriamur.pl> [dostęp: 25.02.2013]

środek wyrazu dla twórców, którym estetyka owej przestrzeni nie jest obojętna (fot. 2.2.). Dekoracja przy użyciu obrazów upowszechnia się także jako element nowo powstających obiektów w przestrzeni miejskiej. Warto wspomnieć Wojciecha Fangora, który w 2007 stworzył projekt oprawy plastycznej II linii warszawskiego metra. Najpierw zaprojektował wejście, a następnie założenia dekoracyjne ścian zatorowych siedmiu stacji. Projekty zostały przedstawione na wystawie w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁸⁷. Jednak według autora jego projekt został zepsuty na etapie realizacji, a prawa autorskie naruszone. Wiązało się to z planami zarządu metra, by elementy wystroju stacji przeplatały się z nośnikami reklamowymi. W 2013 roku sąd oddalił jednak powództwo Fangora.

Zarówno rewitalizacja, jak i dekoracja przestrzeni są zwykle traktowane jak atrakcja turystyczna ukazująca różnorodność miasta. Jednak z punktu widzenia komunikacji społecznej na poziomie władza-społeczeństwo tego typu działania mają także znaczenie polityczne. Organy państwowe (np. samorządy lokalne), decydując się na legalne udostępnienie miejsc artystom, chcą pokazać swoją otwartość i zaangażowanie w życie publiczne. W proces udzielania zezwoleń czy wręcz inicjowania projektów wpisany jest jednak element kontroli, z którą nie zawsze zgadzają się zarówno twórcy, jak i odbiorcy. Stąd też kontrowersje wokół cyklicznie organizowanego festiwalu Street Art Doping¹⁸⁸. Z jednej strony cieszy udostępnienie przez miasto przestrzeni dla artystów, z drugiej zaś towarzyszące projektowi ograniczenia wywołują debatę wokół twórczości festiwalowej czy wartości społecznych obrazów ulicznych¹⁸⁹. Niemniej jednak, powtarzając za Haliną Taborską, obraz w przestrzeni publicznej „może istnieć w różnych kontekstach i miejscach. Dopasowywanie dokonuje się w oku wyobraźni odbiorcy, który wychwytuje

¹⁸⁷ Za nieco wcześniejszy, jednak niezwykle ciekawy (i w pełni nigdy niezrealizowany) przykład dekoracji przestrzeni miejskiej za pomocą obrazu może posłużyć założenie wystroju Dworca Centralnego z 1939 roku. Dekoracje, które wówczas planowano, miały „ułatwić kontakt ze sztuką wszystkim grupom społecznym, ale także służyć organizacji przeżyć masowych”. Dworzec wydawał się wówczas doskonałym miejscem do wykorzystania obrazów w celach propagandowych. Przewijało się przez niego mnóstwo ludzi, którzy według oczekiwań władzy mieli podziwiać malowidła, sgraffita, mozaiki i płaskorzeźby pokazujące polskie krajobrazy, ale i siłę państwa, jego gospodarki i idei, którym hołduje. Pożar, który wybuchł w 1940 roku, jeszcze przed ukończeniem wnętrza zniszczył zarówno prace malarza monumentalnego Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, jak rzeźbiarza Józefa Klukowskiego. Zob. J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, str. 112

¹⁸⁸ Street Art Doping – cykliczny festiwal sztuki ulicznej, którego pierwsza edycja odbyła się w 2009 roku. To wówczas miejscy aktywiści z warszawskiego Citydoping, dowiedziawszy się, że Zarząd Dróg Miejskich chce oddać podlegające mu przestrzenie artystom działającym na ulicy, we współpracy z Fundacją Sztuki Zewnętrznej, Fundacją Inna Przestrzeń i Fundacją vlep[v]net postanowili zorganizować festiwal sztuki ulicznej. Miasto udostępniło ściany i zadbało o wsparcie decydentów. Od tej pory festiwal organizowany jest corocznie

¹⁸⁹ Zob. M. Krajewski, *Street art i władze miasta*, [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E. Anna Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, str. 22

podobieństwa, cieszy się kontrastami, buduje układ porównań i skojarzeń w sposób pozwalający mu na stworzenie harmonijnej spostrzeżeniowej całości obejmującej dzieło”¹⁹⁰. To od odbiorcy i jego wiedzy na temat sytuacyjnego kontekstu powstania obrazu zależy, w jaki sposób go zinterpretuje. Przestrzeń miejska, tworząc swą obrazową narrację, wyraża się zarówno w działaniach legalnych, jak i nielegalnych. Przynosi realizacje artystyczne, na które władze zezwalają, ale i takie, które powstały poza wszelką kontrolą, a nawet wbrew kategorycznym zakazom. Ze względu na swój otwarty charakter przestrzeń publiczna wypełnia się różnorodnymi obrazami – nie zawsze pożądanymi przez wszystkich członków wspólnoty czy akceptowanymi przez władze. Jest to jednak jej główna cecha, bez której zatraciłaby swój społeczny wymiar.

2.1.2. Usytuowanie przedmiotowe i podmiotowe sztuki ulicznej w przestrzeni publicznej

Spoglądając na obrazy sztuki ulicznej w przestrzeni publicznej, warto zadać sobie pytanie o przyczyny, które zdecydowały o ich osadzeniu w danym miejscu i czasie. Czy dzieła, które mijamy, pojawiają się przypadkowo, spełniając jedynie funkcję artystyczną, czy też może coś się za nimi kryje? Czy kontekst ideowy określa formę przekazu? I w końcu – kim są twórcy dzieł sztuki ulicznej?

Z założenia w państwach demokratycznych każdemu obywatelowi przysługuje dostęp do podstawowych informacji o otaczającej go rzeczywistości – zarówno tych związanych ze sferą publiczną¹⁹¹, jak i niezbędnych do godnego życia. Sposoby korzystania z tego prawa są kwestią indywidualną, niemniej konieczność dostępu do źródeł informacji jest bezsporna. Prasa, radio telewizja czy internet są dostarczycielami wiedzy o świecie. Problem pojawia się wówczas, gdy dostęp do tych źródeł zostaje ograniczony lub wykorzystywany w celach propagandowych przez władze państwowe. Takie ograniczenia mają duży wpływ na wytworzenie się pobocznych systemów komunikacji, umożliwiających nieskrępowany i niezależny dialog, który wspiera nonkonformistyczne postawy. Społeczeństwo okłamywane, niedoinformowane, funkcjonujące w warunkach, w których informacje o świecie są

¹⁹⁰ H. Taborska, *op.cit.*, str. 13-14

¹⁹¹ Zob. *Polska Ustawa o dostępie do informacji publicznej*, <http://www.bip.gov.pl/articles/view/41> [dostęp: 28.01.2013]

racjonowane, tworzy własne platformy komunikacji. Formą wyrazu i miejscem ekspresji staje się wówczas przestrzeń publiczna. Aby się wypowiedzieć na murach, twórca nie potrzebuje ogromnych funduszy, koncesji, oficjalnego zaproszenia czy sztabu współpracowników. Zasadniczo wystarczy idea, silne przekonanie – i farba. Artyści tworzą w określonej przestrzeni, utożsamiając się z odbiorcami. Cytując Grzegorza Działskiego: „Staliśmy się bardziej świadomi tego, że nasze działania i nasza sztuka jest określana przez nasze miejsce w społeczeństwie. Zaczęliśmy sobie zadawać pytania, dla kogo pracujemy, a także dla kogo chcemy pracować. Zaczęliśmy brać odpowiedzialność za ideologiczny przekaz naszych prac, za ich społeczne funkcjonowanie”¹⁹². Mury i elewacje stają się nośnikiem przekazu istotnego z punktu widzenia komunikacji społecznej. Czasem to obrazy odzwierciedlające wzniosłe myśli i cenne spostrzeżenia, obok których trudno przejść obojętnie, innym razem – niecenzuralne hasła na ścianach. Bez względu na formę zawsze są jednak próbą komunikacji. Jedne z nich zyskują miano sztuki ulicznej, inne kwalifikowane są jako akty wandalizmu. Granica bywa płynna i często subiektywna, a na dodatek okazuje się, że w aspekcie komunikacji społecznej wcale nie musi być kluczowa. Z pozoru mało ważne, a może i obraźliwe napisy, które dostrzegamy na murach, można uznać za świadome bądź spontaniczne dzieła nurtu sztuki konceptualnej¹⁹³. Jest to oczywiście pogląd z gruntu kontrowersyjny, jednak nie warto go lekceważyć. Ponieważ celem niniejszej rozprawy nie jest rozstrzyganie kwestii spornych z zakresu teorii sztuki, dylemat ten zostaje jedynie zasygnalizowany i poddany indywidualnej ocenie czytelnika.

2.1.2.1. Instytucjonalizacja i legalizacja

Wytwory sztuki ulicznej są od jakiegoś czasu przedmiotem zainteresowań muzealników i właścicieli galerii. Działając w myśl zasady, że to instytucje nadają twórczości miano sztuki, jej historycy i marszandzi udostępniają przestrzeń artystom ulicznym. Decyzją tą dają jednoznacznie do zrozumienia, że uważają sztukę uliczną za „prawdziwą”, a więc pełnoprawną. Zaskakująca otwartość ma jednak swoje drugie

¹⁹² G. Działski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, str. 61

¹⁹³ Sztuka konceptualna (z łac. *conceptus* – pojęcie) – ukształtowany w latach 60. XX wieku nurt sztuki, zaznaczający nadrzędną rolę konceptu i idei w procesie twórczym. Charakterystycznym założeniem dla owego nurtu jest odrzucenie głównej roli przedmiotu na rzecz wyższych wartości intelektualnych. Jest to typ działania sprowadzony do przekazu koncepcji myślowej drogą komunikatu słownego czy wykresu z pominięciem wartości estetycznych. Główni twórcy: R. Barry, D. Buren, L. Weiner, J. Wilson, H. Darboven, M. Merz

dno. Z jednej strony kształtuje się nowa muzeologia¹⁹⁴, która za cel postawiła sobie udostępnienie przestrzeni wystawowej wszystkim, nawet najbardziej kontrowersyjnym artystom. Z drugiej dzięki transferowi nonkonformistycznego wizerunku sztuki ulicznej szansę na uwiarygodnienie dostrzegli przedsiębiorcy. W pierwszym przypadku dochodzą do głosu potrzeby społeczne ściśle związane z popularyzacją kultury, w drugim – komercjalizacja. W obu sytuacjach rodzi się jednak pytanie, czy dzieła sztuki ulicznej, usytuowane w muzeach albo wynajętych przestrzeniach komercyjnych, nadal zachowują swój „uliczny” charakter? Odpowiedź nie jest jednoznaczna: pytanie staje się trudne zwłaszcza w optyce związanej z komunikacją społeczną. Społeczny wymiar street artu wiąże się bowiem nie tylko z samym obrazem, lecz także jego usytuowaniem. W oderwaniu od swojego rdzennego otoczenia dzieło nie spełnia pierwotnie przypisanej funkcji. Wygląda to zgoła inaczej, gdy artyści uliczni przygotowują prace specjalnie z myślą o konkretnej wystawie. Czy możemy jednak w tym przypadku mówić jeszcze o sztuce ulicznej? Pytanie to zadali sobie także twórcy wystawy „Cały ten street art” w krakowskiej galerii Art Agenda Nova¹⁹⁵. Celem ekspozycji prezentowanej od marca do kwietnia 2012, było jak twierdzą jej organizatorzy „wyjście naprzeciw krytycznym głosom dotyczącym przenoszenia sztuki ulicznej, z założenia niezależnej, z jej naturalnego środowiska – przestrzeni miejskiej – do instytucji sztuki. Wystawa, balansując pomiędzy dwoma stanowiskami, proponowała nowy wyróżnik definicyjny dla prezentowanej sztuki, którą określono terminem post-street art. Pojęcie to stanowiło inspirację dla twórców, którzy w swoich dziełach starali się zmierzyć z tym problemem”¹⁹⁶. Czy zatem street art w galerii nadal zachowuje swą tożsamość? Po wystawie INsideOUT¹⁹⁷, na której prezentowane były prace artystów występujących pod pseudonimami Sepe i Chzme718, jeden z nich stwierdził w wywiadzie dla Jacka Balińskiego: „Tego typu wystawy są próbą zaznajomienia odbiorców z tym, co się kryje pod terminem street art. Z tym że ustalmy od razu, że nie ma czegoś takiego jak street art w galerii. Odżegnujemy się od tego hasła. My przedstawiamy prace studyjne, jednocześnie będąc związanymi ze sztuką

¹⁹⁴ Terminu „nowa muzeologia” po raz pierwszy użyto w USA pod koniec lat 50. XX wieku. Zwrócono wówczas uwagę przede wszystkim na edukacyjną rolę muzeów. Drugi raz termin przywołano we Francji pod koniec lat 70. XX w., zaznaczając społeczną funkcję muzealnictwa. Ostatecznie pod koniec lat 70. XX w. pojęcie „nowa muzeologia” utrwaliło się za sprawą Wielkiej Brytanii przy okazji dyskusji nad edukacyjną i społeczną rolą muzeów po II wojnie światowej w publikacji pod redakcją Petera Vergo

¹⁹⁵ Organizatorem wystawy była Fundacja Wschód Sztuki w ramach projektu Krk: loca(r)tor, którego celem jest utrwalanie sztuki ulicznej

¹⁹⁶ http://lovekrakow.pl/wydarzenie/wystawa-caly-ten-street-art_858.html [dostęp: 28.01.2012]

¹⁹⁷ INsideOUT – cykl wystaw organizowany przez warszawską galerię MiTo, podczas którego prezentowane były prace studyjne poszczególnych przedstawicieli nurtu urban art

uliczną. Jedno z drugim nie ma nic wspólnego”¹⁹⁸. Wykorzystanie sztuki ulicznej do celów komercyjnych, jak w przypadku dużego projektu sponsorowanego przez firmę Nissan, granicę tę przesuwają jeszcze dalej. Koncern motoryzacyjny podjął współpracę z Tate Gallery, lecz nie zaprosił artystów (m.in. Sixeart, JR czy Blu) do jej wnętrza, tylko udostępnił im przestrzeń wokół galerii, co przydało obrazom bardziej ulicznego charakteru. Z drugiej jednak strony, sponsorując tę formę sztuki, sprowadził ją do roli przekazu promocyjnego. Niezależnie od tego, jakie pobudki kierują organizatorami i uczestnikami tego typu wydarzeń muzealnych czy komercyjnych, zainteresowanie nimi rośnie. Jest to kolejny krok w popularyzacji street artu, warto więc dostrzec także pozytywną stronę zyskującą na sile tendencji. Im więcej informacji o sztuce ulicznej, tym większe prawdopodobieństwo, że odbiorcy, przyglądając się z większą refleksyjnością ulicom swych miast – nie pozostaną obojętni wobec komunikatu, który twórcy będą mieli im do przekazania. Ważne przy tym, aby w procesie socjalizacji uczestnicy życia zbiorowego nauczyli się odróżniać spontaniczne akty ekspresji twórczej od form o funkcji służebnej wobec świata komercji. Wypracowanie wyraźnych granic i standardu kwalifikacji – to niewątpliwie jeden z celów nauki o komunikowaniu¹⁹⁹.

Przedmiotem niniejszej rozprawy jest ów społeczny i spontaniczny wymiar sztuki ulicznej – street art odzwierciedlający dążenie do swobodnej ekspresji wyznawanych idei, zmian. W zależności od potrzeb przybiera różne formy i staje się agorą dyskusji na tematy ważne dla zbiorowości. Interpretując dzieło, odbiorca sytuuje je w kanonie swoich przekonań i wartości, dzięki czemu aktywnie angażuje się w proces twórczy. Identyfikując lub spierając się z autorem, w próbie analizy zawsze sięga po własne doświadczenia społeczne. Na etapie nabywania społecznych umiejętności odbiorca uczy się dostrzegania zależności między obrazem, miejscem jego powstania oraz czasem i warunkami, w których został stworzony. Nadawca poprzez dzieło komunikuje swój światopogląd oraz stosunek do problemów społecznych. Aby móc to wyrazić, balansuje niekiedy na granicy prawa.

Ramy, jakie wyznaczają sztuce obowiązujące w danej przestrzeni normy, z jednej strony są dla artystów ograniczeniem, z drugiej zaś stanowią dla nich

¹⁹⁸ *Nie ma czegoś takiego jak street art w galerii* – wywiad z Sepe i Chazme, sulw2011, <http://sulw2011.wordpress.com/wywiady/wywiad-z-sepe-i-chazme> [dostęp: 05.02.2013]

¹⁹⁹ Więcej informacji na temat instytucjonalizacji i komercjalizacji sztuki ulicznej znajduje się w rozdziale V rozprawy, który porusza problematykę perspektywy rozwoju sztuki ulicznej widzianej jako medium komunikacji społecznej

wyzwanie. Prowokacyjne obrazy w przestrzeni publicznej to widoczny ślad konfrontacji pomiędzy prawem a sztuką. Oskarżenia kierowane w stronę twórców traktowane są jako próba powściągnięcia nonkonformizmu i okiełznania nieskrępowanej swobody twórczej. Przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości stają przed poważnym dylematem. Zróżnicowanie społeczne i kulturowe powoduje, że granica między tym, co legalne, a tym, co niedozwolone, traci ostrość. W odniesieniu do sztuki ulicznej regulacje prawne mogą dotyczyć nie tylko samego przekazu, lecz także usytuowania dzieła w przestrzeni. O ile w pierwszym przypadku możliwe jest podjęcie polemiki, o tyle w drugim prawo jest już zdecydowanie bardziej precyzyjne.

Zgodnie z artykułem 73 Konstytucji RP, „każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”²⁰⁰. Polskie ustawodawstwo nie różni się pod tym względem od niemieckiego²⁰¹, brytyjskiego, czy – globalizując problem – unijnego. Artykuł 13 Karty Praw Podstawowych Unii Europejskiej zatytułowany „Wolność sztuki i nauki” stanowi, że „sztuka i badania naukowe są wolne od ograniczeń”²⁰². Ponadto zgodnie z artykułem 19 Międzynarodowego Paktu Praw Obywatelskich i Publicznych, ratyfikowanego przez większość państw europejskich, w tym Polskę, „każdy człowiek ma prawo do swobodnego wyrażania opinii; prawo to obejmuje swobodę poszukiwania, otrzymywania i rozpowszechniania wszelkich informacji i poglądów, bez względu na granice państwowe, ustnie, pismem lub drukiem, w postaci dzieła sztuki bądź w jakikolwiek inny sposób według własnego wyboru”²⁰³. Wszelkie powyższe regulacje podlegają jednak ograniczeniom związanym z odpowiedzialnością państwa za ład społeczny. Wolność w świecie sztuki, podobnie jak w innych obszarach życia społecznego, ma swoje granice. Choć to właśnie street art jest orężem w walce o poszerzenie tych ram²⁰⁴, artyści uliczni muszą liczyć się z konsekwencjami swoich działań. Mimo że na gruncie polskim, podobnie jak w innych

²⁰⁰ Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku (Dz. U. nr 78, poz. 483 ze zm.)

²⁰¹ Zob. tekst Ustawy Zasadniczej dla Republiki Federalnej Niemiec, Art. 5 w przekładzie Aleksandra Marka Sadowskiego, w myśl którego „każdy ma prawo do swobodnego wyrażania i rozpowszechniania swoich poglądów w słowie, w piśmie i obrazie”, http://www.warschau.diplo.de/contentblob/1710226/Daten/146068/Grundgesetz_dl_PL.pdf [dostęp: 06.02. 2013]

²⁰² Zob. (Dz. Urz. UE 2010 C 83, s. 389), http://oide.sejm.gov.pl/oide/index.php?option=com_content&view=article&id=14428&Itemid=360 [dostęp: 06.02.2013]

²⁰³ Międzynarodowy Pakt Praw Politycznych i Obywatelskich otwarty do podpisu w Nowym Jorku w dniu 19 grudnia 1966 roku (Dz. U. 38 poz. 167 z załącznikami)

²⁰⁴ Zob. artykuł Henryka Kieresia na temat wolności w sztuce, zamieszczony na <http://www.gilsonsociety.pl/czlowiek-w-kulturze/czlowiek-w-kulturze-wydanie-on-line-on-line-edition/nr-9> [dostęp: 06.02.2013]

krajach Unii Europejskiej, ustawodawstwo zdaje się sugerować, że „w sztuce można więcej” (o czym świadczy choćby artykuł 256 Kodeksu karnego, który dopuszcza rozpowszechnianie, produkcję czy utrwalanie treści faszystowskich lub totalitarnych w ramach działalności artystycznej), regulacje te w przypadku street artu nie są już tak oczywiste, co zapewne wiąże się z niedookreślonym statusem sztuki ulicznej i jej nieostrymi ramami definicyjnymi. Inaczej niż np. w Wielkiej Brytanii²⁰⁵, w Polsce nie ma przepisów bezpośrednio regulujących działalność twórców ulicznych w przestrzeni publicznej. W razie domniemania naruszenia prawa stosuje się więc przepisy ogólne, zawarte m.in. w artykułach 63a i 124 Kodeksu wykroczeń czy artykule 294 Kodeksu karnego. W myśl artykułu 63a punkt 1 Kw, „Kto umieszcza w miejscu publicznym do tego nie przeznaczonym ogłoszenie, plakat, afisz, apel, ulotkę, napis lub rysunek albo wystawia je na widok publiczny w innym miejscu bez zgody zarządzającego tym miejscem, podlega karze ograniczenia wolności albo grzywny”²⁰⁶. Artykuł 124 Kw reguluje zaś kwestie umyślnego niszczenia mienia. Kodeks karny w artykule 294 zwraca uwagę na konsekwencje prawne niszczenia mienia o znacznej wartości lub dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury²⁰⁷. Niszczenie mienia bywa jednak w odniesieniu do sztuki ulicznej kwestią sporną. Jako przykład mogą posłużyć prace Banksy’ego²⁰⁸. Oczywiście, właściciel domu może uznać jego dzieła za akt wandalizmu i żądać ukarania artysty, choć nie wydaje się to zbyt prawdopodobne, ponieważ szablony Banksy’ego na fasadach budynków znacznie podnoszą wartość nieruchomości. Aby zminimalizować ryzyko odpowiedzialności karnej, artyści uliczni poszukują nowych nośników. Swoje prace przygotowują w domu na papierze, który później przyklejają do murów (fot. 2.3.). Taka forma jest dużo bezpieczniejsza, ponieważ zmniejsza ryzyko kontaktu z policją (dużo szybciej coś przykleić i zniknąć niż namalować) i powoduje mniej dotkliwe konsekwencje w chwili, gdy odpowiedzialności nie da się już uniknąć (niższa grzywna, łatwość usunięcia obrazu z fasady). Wadą dzieł naklejanych jest jednak ich znacznie mniejsza trwałość.

²⁰⁵ Jednym z pierwszych brytyjskich aktów regulujących kwestie graffiti w Wielkiej Brytanii jest The Anti-social Behaviour Act 2003 (c.38) przygotowany przez Parlament Zjednoczonego Królestwa. Ustawa zakazuje m.in. sprzedaży farb w sprayu osobom poniżej 16. roku życia oraz daje lokalnym władzom prawo do nakazu usuwania powstałych obrazów. Warto zwrócić uwagę na fakt, że ów akt traktuje w dużej mierze sztukę uliczną jako pochodną nieprzystosowania społecznego i działalności przestępczej

²⁰⁶ Ustawa z dnia 20 maja 1971 roku – Kodeks wykroczeń, Dz. U. 1971 nr 12 poz. 114

²⁰⁷ Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 roku – Kodeks karny, Dz. U. 1997 nr 88 poz. 553

²⁰⁸ Właściciele budynków, na których Banksy umieszcza swoje prace, wycinają fragmenty tynku z dziełem i sprzedają je na aukcjach. Wokalistka Christina Aguilera zapłaciła 25 tys. funtów za królową Wiktorię przedstawioną jako sado-maso lesbijkę. Zbiór wizerunków Kate Moss został sprzedany w Sotheby’s za ponad 50 tys. funtów

Regulacje prawne często stawiają artystów ulicznych w bardzo trudnej sytuacji. Z jednej strony mogą powoływać się na swobodę wypowiedzi, a więc i wolność sztuki, z drugiej zaś oskarżani są o dewastowanie przestrzeni publicznej. Współpracując z władzami miast otrzymują legalną przestrzeń, jednak muszą się liczyć z ograniczoną swobodą. Działając w sposób „partyzancki”, narażają się na konsekwencje prawne, ale zyskują możliwość nieskrępowanej ekspresji swoich poglądów. Wybór bywa trudny. W dużej mierze zależy od celu, jaki przyświeca twórcy, i założeń dotyczących odbioru przekazu, jakiego autor oczekuje od adresatów.

2.1.2.2. Komunikacyjna rola nadawców i odbiorców sztuki ulicznej

Aby można było mówić o komunikacji, niezbędne są podmioty, które będą w tym procesie uczestniczyły. Każdy komunikat ma swojego nadawcę i przynajmniej zakładanego odbiorcę. W komunikacyjnym ujęciu sztuki ulicznej podmioty te odgrywają różnorodne role, które czasem się przenikają. Z jednej strony są więc artyści – będący członkami wspólnoty, dla której tworzą. Z drugiej widzimy adresatów, którzy poprzez przynależność do konkretnej zbiorowości utożsamiają się z przekazem. Identyfikując się z komunikatem niesionym przez obraz, uczestniczą w procesie powstawania dzieła i sami stają się twórcami. Ze względu na te zależności, powołując się na podział opisany przez Halinę Taborską²⁰⁹, można wyróżnić dwa rodzaje sztuki ulicznej: „sztukę społeczności” i „sztukę dla społeczności”.

W pierwszym przypadku oddolne ruchy społeczne zwracają się ku sztuce ulicznej jako formie wyrazu niezadowolenia. Silna chęć zmiany skłania artystów do mobilizacji „sąsiadów” do walki w obronie wspólnego stanowiska. Czasem twórcy działają indywidualnie, kanalizując niezadowolenie, które dostrzegają w swojej społeczności. Zdarza się, że na murach wyraz emocjom daje szersze grono osób zainteresowanych problemem. Za przykład może tu posłużyć projekt o nazwie „Duch Soho” (fot. 2.4.). Kiedy w drugiej połowie lat 80. władze lokalne londyńskiej dzielnicy Soho przedstawiły plan likwidacji na jej terenie małych sklepików i późniejszą prywatyzację, mieszkańcy nie pozostali obojętni wobec tych zamiarów. Powstały na fali protestu mural przedstawiający korzenie i znaczenie Soho stał się widocznym znakiem buntu. W projekt zaangażowali się zarówno mieszkańcy dzielnicy, jak i twórcy

²⁰⁹ Zob. H. Taborska, *op.cit.*, str. 19-24

zrzeszeni w dwóch grupach artystycznych – Free Form Arts Trust oraz Alternative Art. Poprzez sztukę wszyscy walczyli o własne terytorium²¹⁰. Warto również zwrócić uwagę na projekty realizowane przez dzieci. Działania te, prócz funkcji komunikacyjnej, mają również swój sens edukacyjny, ukazując ważne dla społeczności problemy widziane oczami najmłodszych. 1 czerwca 2010 roku, w Dzień Dziecka, w ramach projektu „Wykopmy rasizm ze stadionów” uczniowie wrocławskich szkół namalowali mural (fot. 2.5.). W tym samym roku młodzież Lublina pod nadzorem Magdaleny Gross upamiętniła tragedię żydowskich dzieci rozstrzelanych przez Niemców na Tatarach. Funkcja, jaką przyjął mural, przeniosła środek ciężkości dzieła z jego wymiaru artystycznego na społeczny, związany z kultywowaniem pamięci zbiorowej.

„Sztuka dla społeczności” powstaje na zlecenie konkretnej zbiorowości bądź indywidualnych fundatorów, jak również władz lokalnych. Artyści, po zapoznaniu się z problemami i oczekiwaniami zlecniodawców, tworzą odzwierciedlające je dzieła. Jako przykład „sztuki dla społeczności” może posłużyć mural *Silva Rerum* (fot. 2.6.) przedstawiający historię Krakowa. Malowidło powstało na zlecenie Urzędu Miasta na murze oporowym Wzgórza Lasoty z okazji 750-lecia lokacji Krakowa. Mural uznawany jest za jeden z największych na świecie – ma 5 m wysokości i 90 m długości.

Zarówno „sztuka społeczności”, jak i „sztuka dla społeczności” lokuje nadawców i odbiorców w konkretnych pozycjach komunikacyjnych. W zależności od umiejscowienia muszą się wykazać odpowiednią kompetencją komunikacyjną. Znając problemy i oczekiwania społeczności, twórcy wybierają najskuteczniejsze ich zdaniem formy przekazu. Decydują się na murale bądź szablony. Przygotowują projekty vlepek, tworzą hasła. Występują pod pseudonimami artystycznymi. Tak piszą o sobie członkowie grupy artystycznej 3Fala (jednej z najbardziej zaangażowanych społecznie): „Staramy się dotrzeć do ludzi z naszym przekazem, by zwrócić ich uwagę na ważne sprawy i problemy. Chcemy jednocześnie być dla naszych odbiorców inspiracją do podjęcia pozytywnych działań dla dobra innych. [...] Wymyślamy i rozwijamy własne techniki”²¹¹.

Warto jednak zaznaczyć, że ogólna dostępność sztuki ulicznej powoduje, że ma ona także przypadkowych odbiorców, nienależących do znanej artystom społeczności, którzy nie stanowią zwartej grupy, lecz reprezentują środowiska zróżnicowane pod względem kulturowym i społecznym. Aby mogli oni zrozumieć

²¹⁰ *Tamże*, str. 19-24

²¹¹ E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski Street Art*, Carta Blanca, Warszawa 2010, str. 302

przekaz, jaki niesie dzieło sztuki ulicznej, muszą poznać jego społeczny wymiar. W takim przypadku niezwykle istotna staje się kwestia kontekstu i okoliczności, w jakim powstawało dzieło. Choć, rzecz jasna, nie zawsze wiedza ta jest niezbędna, jednak bez wątpienia w przypadku ulicznej sztuki zaangażowanej pozwala odbiorcom lepiej zrozumieć zarówno komunikat, jak i stojących za nim ludzi – czy to czynnie, czy biernie. Tymczasem stereotypy, z którymi borykają się artyści uliczni, często zrozumienie to utrudniają.

2.1.2.3. Stereotypowy wizerunek artysty ulicznego

Artystom ulicznym niemal od samego początku funkcjonowania pojęć *graffiti* czy *street art* przypisywano gombrowiczowską „gębę”. Problemem, z jakim muszą się zmierzyć, jest aprioryczny wizerunek lekkoduchów i wandalów. Etykieta, której niezwykle trudno się pozbyć, czerpie ze stereotypu, który wszakże nie wziął się znikąd. Ma on swoje podłoże w szczególnym rozumieniu ładu społecznego i potrzeby porządku. Społeczeństwa cenią sobie czystą przestrzeń, boją się anarchii. Wskutek braku refleksyjności w obserwacji otoczenia ludzie tworzący zbiorowość automatycznie odrzucają wszystko, co nadprogramowe, niezgodne z pożądanym ładem – również architektonicznym. Wszelkie formy ulicznych napisów czy obrazów traktowane są wówczas jednakowo, w kategoriach wandalizmu. Tymczasem w przestrzeni publicznej wypowiadają się różne grupy – nie tylko artyści czy aktywiści, ale również osoby niezwiązane w żaden sposób ze sztuką, które w ten sposób jedynie wyładowują swoje frustracje. Rozróżnienie obu kategorii to jeden z istotniejszych elementów kompetencji komunikacyjnej odbiorcy w walce ze stereotypami.

W kwestii łamania prawa przez artystów ulicznych – wspomniane już w rozprawie regulacje stawiają ich często w opozycji wobec ustawowego porządku. Jednak nie wszystkie działania artystów ulicznych są nielegalne. Obrazy powstają również na zlecenia miast czy indywidualnych sponsorów, którzy wykupują przestrzeń pod konkretne działania. Również sami twórcy, szczególnie w przypadku większych projektów, uzyskują odpowiednie pozwolenia. Trzeba też przyznać, że o wartości dzieła nie świadczy to, czy powstało zgodnie z prawem, czy też nie. Nielegalne działania mogą mieć niepodważalny walor artystyczny, jak równie nieść ważny komunikat społeczny. Przed wydaniem osądu postaw artystów ulicznych w aspekcie legalności działań warto się zastanowić nad motywacją, która nimi kierowała. Dlaczego

zdecydowali się na złamanie prawa? Odpowiedź być może pozwoli krytykom spojrzeć na artystów ulicznych jak na aktywistów, dla których wolność przekonań i swoboda ekspresji są istotniejsze od legalizmu i własnego komfortu.

Marceli Szpak i Paweł Pawlik zauważają, że podobnie jak w każdej dziedzinie życia, również w przypadku sztuki ulicznej „tak jak różne bywają przekazy, tak różni bywają też jej twórcy. Od tych, którzy za pomocą vlepek starają się propagować jakąś ideologię, przez ludzi, którzy walczą z reklamami i billboardami partii politycznych, po osoby szukające ujęcia dla swojej ekspresji, a niepotrafiące znaleźć sobie miejsca w zastanych instytucjach. Toczą oni bezustanną grę z miastem, z jego mieszkańcami i z przyzwyczajeniami estetycznymi”²¹². Pomiędzy nimi poruszają się także wandalę, którzy ze sztuką uliczną nie mają wiele wspólnego. Jak mówi jeden z organizatorów happeningu Graffiti Jam, który odbył się w 2009 roku w Krośnie: „Chcieliśmy pokazać, że graffiti to nic złego, że to nie tylko bohomazy, ale także prace, które wnoszą coś artystycznego – graffiti to część krajobrazu każdego miasta, więc lepiej poprawiać ich jakość niż walczyć z tym zjawiskiem”²¹³. Powstałe w ramach akcji obrazy zostały namalowane na ścianach garaży za zgodą właścicieli budynków. Akcja miała na celu walkę ze stereotypem dostrzegającym w graffiti tylko wandalizm.

Rosnące zainteresowanie sztuką uliczną powoli ów stereotyp obala. Aktywność artystów, ich zaangażowanie, a co najważniejsze – doskonale broniące się dzieła sprawiają, że ich autorzy postrzegani są jako twórcy wartościowi, z których zdaniem i sztuką należy się liczyć. To w dużej mierze dzięki ich działalności walka ze stereotypowym wizerunkiem artysty ulicznego zdaje się uzasadniona i celowa. Jako najbardziej wyrazisty przykład może tu posłużyć wspomniany już wielokrotnie **Banksy**, jeden z czołowych przedstawicieli światowego street artu. Urodzony w 1974 roku w Yate pod Bristollem, w latach 90. należał do grupy artystycznej Bristol's DryBreadZ Crew (DBZ). W pracach Banksy'ego widać przede wszystkim sprzeciw wobec neoliberalnego systemu, wyraziste poglądy polityczne i krytykę nierówności społecznych. Jego twórczość – to głównie obrazy zaangażowane społecznie. Niesłabnąca sława Banksy'ego przyciąga także koneserów sztuki. W 2007 roku dom aukcyjny Sotheby's sprzedał jedną z jego prac – „Bombing Middle England” (fot. 2.7.) – za 102 tysiące funtów. Sam artysta wydał do tej pory kilka albumów („Banging Your

²¹² M Szpak, P. Pawlik, *Pierońskie artyści: street art*, Ultramaryna.pl, październik 2005, <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=450> [dostęp: 29.01.2013]

²¹³ A. Krzanowski, *Kolorowe graffiti ubarwiło szare osiedle*, Krosno24.pl, 24.08.2009, <http://www.krosno24.pl/informacje.php3?id=3508> [dostęp: 29.01.2013]

Head Against a Brick Wall”, „Existencilism”, „Cut it Out”, „Wall and Piece”); jego prace coraz częściej pokazywane są w galeriach. 13 lipca 2009 roku w Bristol City Museum and Art Gallery została otwarta wystawa „Banksy UK Summer Show”, na której pokazano ponad sto prac artysty. W pierwszym tygodniu wystawę odwiedziło 8,5 tys. osób. Do najbardziej znanych prac twórcy zaliczyć można dziewięć obrazów po palestyńskiej stronie muru granicznego w Izraelu, londyńskie „One Nation Under CCTV” czy szczura-anarchistę²¹⁴. W kontekście walki ze stereotypowym wizerunkiem artysty ulicznego warto również wspomnieć o **Nicku Walkerze**, artyście urodzonym w 1969 roku w Bristolu. Znakiem rozpoznawczym twórcy jest postać mężczyzny w meloniku (fot. 2.8.) – gentlemiana-wandala, który jest bohaterem wielu jego prac. Sam autor tak pisze o sobie: „W 1992 roku zacząłem łączyć technikę szablonu z ręcznym malowaniem prac, co pozwoliło mi uzyskać efekt zestawienia obrazu fotorealistycznego z surowością graffiti [...]. W swoje prace staram się wplatać odrobinę humoru i ironii. Malowanie jest dla mnie formą eskapizmu, który chciałbym, aby odbiorcy dostrzegali w moich pracach”²¹⁵. Fotorealistyczne obrazy uliczne Walkera często prowokują i zmuszają do myślenia. W 2002 roku artysta założył firmę Apish Angel, która zajmuje się nadrukami na koszulki. Walker został również zaproszony przez reżysera Stanleya Kubricka do odtworzenia graffiti ulic Nowego Jorku podczas zdjęć do filmu „Oczy szeroko zamknięte”. W brytyjskiej przestrzeni publicznej od wielu lat działa również **D*Face** – znany też jako Dean Stockton – zaliczany do grona najbardziej wszechstronnych brytyjskich artystów. Tworzy graffiti, korzysta z szablonów i vlepek, przygotowuje instalacje. Jego prace znajdują się na ulicach Londynu, Nowego Jorku, Barcelony czy Hong Kongu. Czasem działa nielegalnie, ale jego obrazy można znaleźć też na wystawach. D*Face był właścicielem i kuratorem Outside Institute – jednej z pierwszych londyńskich galerii sztuki zajmujących się street artem. Najbardziej znane motywy jego prac to: latająca bomba (fot. 2.9.), sikający piesek oraz mały żołnierz. W pracach porusza tematy związane ze światem reklamy oraz popkultury, sprzeciwia się konsumpcjonizmowi.

Również niemieccy artyści walczą ze stereotypem twórcy-wandala. Jeden z najbardziej znanych twórców o pseudonimie **Alias** wprawdzie nigdy nie zdobył gruntownego wykształcenia – szybko porzucił szkołę, by wraz z kilkorgiem znajomych zająć się organizacją przyjęć, jednak jego działalność artystyczna wzbudza niemałe

²¹⁴ Zob. <http://www.banksy.co.uk> [dostęp: 08.02.2013]

²¹⁵ <http://www.theartofnickwalker.com/biog> [dostęp: 08.02.2013]

zainteresowanie. Dziś jego prace można oglądać nie tylko na ulicach niemieckich miast. Alias malował m.in. w Bristolu, Amsterdamie, Rzymie. Zaangażowanie społeczne artysty widoczne jest na pierwszy rzut oka: czarno-białe obrazy przedstawiające zakapturzonego chłopaka wpatrzonego w ziemię, dzieci nieświadome tego, że siedzą na bombach (fot. 2.10.) – to tylko niektóre z motywów jego prac. Artysta najczęściej skupia się na osamotnieniu jednostki zagubionej w świecie kłamstwa, przemocy i niesprawiedliwości społecznej. Na niemieckiej scenie streetartowej od 1997 roku obecny jest również **El Bocho**, artysta, którego kolorowe szablony na co dzień mijają berlińczycy. Znany jest przede wszystkim z historyjek o Małej Lucy i jej kotku²¹⁶ (fot. 2.11.) oraz prac przedstawiających kobiety w różnorodnych sytuacjach i nastrojach. W 2009 roku na jednym z berlińskich budynków stworzył największe na świecie dzieło sztuki pokryte taśmą. Na 1,1 tys. m² zużył 15 tys. metrów materiału. Ważny jest dla niego przede wszystkim dialog z odbiorcą oraz możliwość komunikowania przy wykorzystaniu różnorodnych gier artystycznych. Z kolei dla artysty o pseudonimie **XOOOOX** od najmłodszych lat inspiracją była moda. Tworzone przez niego szablony utrzymane są w stylistyce fashion, z kobietami niczym z okładek pism modowych na pierwszym planie (fot. 2.12.). Sięgając po taką konwencję i tematykę, artysta podejmuje walkę z wszechogarniającym natłokiem reklam.

Najbardziej znanych polskich artystów ulicznych również nie można określić mianem wandali. **Dariusz Paczkowski** – mieszkający w Żywcu wnuk malarza Franciszka Sasanowskiego²¹⁷ jest tego doskonałym przykładem. Od 1987 roku tworzy zaangażowany społecznie street art. Działacz Frontu Wyzwolenia Zwierząt (FWZ) oraz Grupy Antynazistowskiej (GAN). Absolwent Akademii Innowatorów Społecznych. Współzałożyciel powstałej w 1998 roku grupy artystycznej 3Fala – projektu społeczno-artystycznego, do którego zaprasza artystów, działaczy społecznych, organizacje pozarządowe oraz lokalne społeczności zainteresowane sztuką uliczną. „Nazwa ma podkreślić, że pamiętając o pierwszej fali szablono-owego przesłania lat 80. w Polsce i drugiej fali nastawionej przeważnie na formę graffiti, zaczynamy coś nowego, trzecią falę, która miała przypominać o dobrych rodzimych tradycjach

²¹⁶ Mała Lucy i jej kotek to swoista gra El Bocho z odbiorcą. Jeśli na fasadzie widnieje Lucy, pewne jest, że w pobliżu znajduje się też kotek. Zarówno Mała Lucy, jak i jej kotek występują zazwyczaj z zaskakującymi atrybutami jak szubienica czy broń. Mała Lucy jest wzorowana na postaci z czeskiego serialu telewizyjnego z lat 70. *Lucie – postrach ulic*, vide <http://www.youtube.com/watch?v=TmS-1zxqMYy> [dostęp: 05.03.2012]

²¹⁷ Urodzony w Grudziądzu malarz – amator. Zob. H. Gruszecka, H. Raczkowski, *Franciszek Sasanowski – malarstwo*, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki (Grudziądz), Grudziądz 1990

malowania z przekazem społecznym, ekologicznym i politycznym”²¹⁸. Dariusz Paczkowski swoją działalność artystyczną prowadzi legalnie, a jego nadrzędnym celem jest wsparcie ważnych inicjatyw społecznych oraz edukacja. Do najbardziej znanych akcji 3Fali można zaliczyć: „Odszczepieńców” (przeciwko obowiązkowym szczepieniom), „Witaj życie” (na rzecz możliwości decydowania o miejscu porodu przez kobiety), „Graffiti dla Tybetu” (fot. 2.13.), „Posprzątaj po naziolach” (walka z nazizmem) czy „Genetycznie Molestowane Organizmy”²¹⁹ (przeciwko GMO). W kontekście polskich artystów warto również wspomnieć o działalności artystycznej Sławomira Czajkowskiego, czyli **Zbioka**. Urodzony w 1981 roku twórca uliczny związany jest ze środowiskiem wrocławskiego street artu. Jego zaangażowane społecznie prace można oglądać m.in. na ulicach miast w Niemczech, Włoszech, Stanach Zjednoczonych, Czechach oraz Francji. W swoich obrazach często operuje metaforą, ucieka się do zabawy kolorem (fot. 2.14.). Jak sam twierdzi, „opowiadam nim o sobie, o swoich przeżyciach i tym, co widzę. Ubieram to w symbole, chowam za formą, którą każdy może odczytać na swój sposób. Tak chcę zmieniać rzeczywistość, a nie dawać pięścią w nos [...]. Teraz fascynuje mnie sztuka początku 20. wieku, to co powstało w pierwszym nurcie awangardy, czyli przede wszystkim kubizm”²²⁰. Zbiok to także twórca koncepcji wystawy „Artyści Zewnętrzni. Out of Sth.” (Wrocław 2008) – będącej pierwszą dużą prezentacją tego nurtu w Polsce, a także autor filmu dokumentalnego poświęconego środowisku *urban art*. Laureat Grand Prix w 9. Konkursie im. Gepperta dla debiutujących polskich malarzy w 2009 roku. Otrzymał Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do grona artystów ulicznych mających duży wpływ na rozwój zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w Polsce należy również **Jakub Chańko**. Działalność twórczą w przestrzeni publicznej rozpoczął w 2010 roku. Mimo że działa legalnie, przez długi czas nie podpisywał swoich obrazów. Jego najbardziej znane prace to: „Stop inwigilacji i kontroli ze strony państwa” w Warszawie przy ulicy Elbląskiej 9/11, podobizna Philipa Zimbardo w Gdyni przy ulicy Morskiej 11 (fot. 2.15.) czy powstały (we współpracy z artystą o pseudonimie Grippo) w Szczecinie mural o świecie konsumpcji i nadchodzącym upadku cywilizacji technologicznej. O tym ostatnim tak

²¹⁸ <http://www.3fala.art.pl/o-3fali> [dostęp: 07.02.2013]

²¹⁹ Zob. album podsumowujący ogólnopolską trasę pod hasłem *Genetycznie Molestowane Organizmy* <http://3fala.art.pl/sites/trzyfala/files/gmo11.pdf> [dostęp: 11.02.2013]

²²⁰ A. Saraczyńska, *Sławomir ZBIOK Czajkowski: Streetarter zostawia ślad*, Gazeta.pl, 17.02.2011, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,97381,9123186,Slawomir_ZBIOK_Czajkowski__Streetarter_zostawia_slad.html [dostęp: 07.02.2013]

wypowiadają się jego twórcy: „Malunek powstał w wyniku refleksji nad kierunkiem obranym przez współczesnego człowieka, który ingerując w naturalną harmonię przyrody, coraz szybciej zbliża się ku samozagładzie”²²¹. Przykładem na to, że na ulicach swoją obecność zaznaczają również twórcy z gruntownym wykształceniem artystycznym, jest **Monstfur** – duet absolwentów Wydziału Wychowania Plastycznego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, zawiązany w 2006 roku w tymże mieście. Artyści głównie posługują się szablonem. Monstfur współtworzył mural podczas oficjalnych obchodów 65. rocznicy Powstania Warszawskiego. W pracach duetu przeplatają się motywy ciała, maszyny i owadów. Jak mówią sami artyści: „Ulica żyje, jest w ciągłym zapętłonym ruchu, w ciągłym przemieszczaniu. Coś jest pomalowane, potem to płowieje, umiera. My to jakoś widzimy, zachwycamy się tym, tą całą korozją”²²². Dla artystów niezwykle ważny jest kontekst związany z miejscem, w którym tworzą. W pracach duetu często przewijają się motywy PRL-u (fot. 2.16.). Zabawa symbolem to jedna z głównych cech charakterystycznych prac Mostfura.

Oczywiście, na europejskiej scenie streetartowej tworzy wielu godnych uwagi artystów, którzy nie zostali wymienieni. Ponieważ realizacja celu, jaki stawia sobie niniejsza rozprawa, nie wymaga przywołania i analizy wszystkich sylwetek, uwzględnieni zostali twórcy najbardziej znani ze swojego społecznego zaangażowania. Powyższa selekcja oparta została na czterech kryteriach. Pierwsze – to ograniczenie terytorialne związane z obszarem badawczym (Wielka Brytania, Niemcy, Polska). Drugim jest rozpoznawalność artystów oparta na analizie dostępnych materiałów (prasa, radio, internet etc.). Trzecie kryterium dotyczy zaangażowania społecznego, czwarte zaś odwołuje się do subiektywnej decyzji autorki pracy.

Warto jednak również wspomnieć, że w chwilach nasilenia konfliktów społecznych można dostrzec na ulicach prace tak zwanych artystów okazjonalnych. Nie są znani, nie udzielają wywiadów, niewiele o nich wiadomo. Choć najczęściej tworzą pod wpływem jednorazowego bodźca, również silnie wpisują się w przestrzeń publiczną, stając się nadawcami ważnych dla społeczności przekazów.

²²¹ http://cia.media.pl/szczecin_mural_o_swiecie_konsumpcji [dostęp: 7.02.2013]

²²² <http://streetartdoping.org/index.php/2011/artysty-2011/monstfur> [dostęp: 07.02.2013]

2.2. Sztuka uliczna jako medium

Czym są media? Odpowiedź na to pozornie proste pytanie od wielu lat przysparza kłopotów teoretykom gatunku. Pojawiają się teorie uwypuklające wymiar technologiczny (medium jako narzędzie, produkt), jak i takie, które nacisk kładą na aspekt związany z funkcjami społecznymi (platforma komunikacji, wymiany poglądów i doświadczeń)²²³. Oba te ujęcia bywają ze sobą zestawiane porównawczo albo łączone. Bez względu na to, jaką teorię na tym etapie rozprawy przyjmujemy, pewne jest, że media we współczesnych systemach społecznych są nieodzownym elementem procesu socjalizacji. Wpływ, jaki wywierają na kształtowanie i zmiany postaw zbiorowości, jest nie do przecenienia. Same również przechodzą liczne transformacje. Wychodząc naprzeciw ewoluującym społeczeństwom, modyfikują swoją ofertę i przekazy, uzależniając się od warunków rynkowych. Rozwój technologii informacyjnych sprawił, że przekazy wytwarzane przez media są wszechobecne. Dostęp do informacji można uzyskać prawie z każdego miejsca w dowolnym czasie. Zróżnicowanie treści czy wielorakość form przekazu to z jednej strony niemal nieograniczone możliwości wyboru, z drugiej jednak chaos komunikacyjny, w którym niełatwo się odnaleźć. Funkcje społeczne, jakie pełnią media, wiążą się m.in. z informowaniem, rozrywką czy edukacją. Dziennikarze interpretują komunikaty, mobilizują zbiorowości do konkretnych działań, dostarczają autorytetów. Media stają się też narzędziem wykorzystywanym w starciach światopoglądowych, w walce ideologicznej czy sporach politycznych. Wkraczając niemal w każdą sferę życia społecznego, stają wobec wyzwań, którym niełatwo jest sprostać.

Wolność i pluralizm mediów w krajach demokratycznych pozwalają obywatelom angażować się w ich treści, komentować czy wręcz modyfikować przekazy. Nie jest to jednak swoboda nieograniczona. Wpływ na kształtowanie komunikatów w najsilniej oddziałujących środkach przekazu mają bowiem nieliczni. Dopóki jednak uwzględniają oni reprezentowane w zbiorowości różne zdania i potrzeby, ograniczenia te nie są nadmiernie dotkliwe. W sytuacjach napięć i konfliktów społecznych czy wobec deficytów demokracji w życiu publicznym sytuacja znacznie się komplikuje. Swoboda wypowiedzi staje pod znakiem zapytania, a najbardziej wpływowe, opiniotwórcze środki przekazu przejmowane są przez

²²³ Zob. *Słownik wiedzy o mediach*, E. Chudziński (red.), Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2007, str. 9-11

najsilniejszych. W takich warunkach obywatele szukają możliwości wypowiedzi tam, gdzie ich głos zostanie wysłuchany, gdzie będą mogli wyrazić swoje poglądy bez konieczności ideowych koncesji, zmian postaw czy angażowania wielkich funduszy. Wówczas najczęściej zwracają się ku najdawniejszym, a jednak w krytycznym momencie „znów nowym” formom komunikacji. Wychodzą na ulice, wykorzystują obrazy, formułują hasła. Kształtują własne „nowe” media. Jednym z nich staje się wówczas sztuka uliczna. Czy jednak można ją tak nazwać?

2.2.1. Geneza pojęcia medium

W kształtowanej od połowy XX wieku strukturze komunikacyjnej media stanowią jeden z najważniejszych elementów formujących rzeczywistość społeczną. Mają wpływ zarówno na postrzeganie, jak i rozumienie zjawisk i wydarzeń w zbiorowości.

Etymologiczne korzenie pojęcia *medium* znajdujemy w łacinie. Z jednej strony oznacza „środek, pośrednika przekazu”, z drugiej „coś znajdujące się pomiędzy”²²⁴. Filozofia tłumaczy pochodzenie słowa *medium* poprzez jego odniesienie do arystotelesowskiego *metaxu* (μεταξύ – z greki, ‘między’). Opisując proces poznania, Arystoteles uwzględnił w nim tak zwany trzeci element, czyli pośrednika przekazu. Do kultury europejskiej słowo *medium* przeniknęło za pośrednictwem języka angielskiego²²⁵.

Analizując procesy transformacji pojęcia, warto zwrócić uwagę na trzy nurty znaczeniowe, które dominowały w kolejnych fazach jego rozwoju. Pierwszy, znany już w czasach antycznych, dotyczy teorii postrzegania²²⁶. W myśl jej założeń pojęcia *medium* używano do określenia materiału, w którym następuje percepcja. Ów nurt przetrwał aż do XVIII wieku. Druga teoria, odnosząca się do obszaru lingwistyki, wyłoniła się na początku XIX wieku wraz ze wzrostem znaczenia języka jako wyraziciela myśli. Od połowy XIX stulecia dominującą rolę w kształtowaniu się terminu odegrały zdobycze technologiczne. Za ich sprawą media zaczęto opisywać w kategoriach przekazu, rejestracji oraz odtwarzania. Jednak dokładne określenie ram czasowych,

²²⁴ Zob. D. Mersch, *Teorie mediów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, str. 17

²²⁵ Zob. *Słownik wiedzy o mediach*, op.cit., str. 10

²²⁶ Teoria opisana przez Empedoklesa (ur. ok. 494 p.n.e., starożytny poeta i filozof), w myśl której postrzeganie możliwe jest przy bezpośrednim zetknięciu organu zmysłowego z postrzeganą rzeczą przez wypływy z rzeczy i z oczu, które się spotykają

w których pojęcie zmieniało swoje znaczenia, nie jest do końca możliwe. Wynika to zarówno ze współwystępowania ujęć pomiędzy poszczególnymi „momentami przesilenia”, jak i wieloznaczności samego terminu. Wkraczał on bowiem nie tylko w sferę humanistyki, lecz także nauk ścisłych. Rozwój akustyki i optyki w XVII wieku związał pojęcie medium w terminologii naukowej z technikami wykorzystywanymi do przekazu obrazu i dźwięku. W wieku XVIII fizycy używali go w odniesieniu do energii magnetycznej lub do charakteryzowania pierwiastków i materiałów. Do połowy XX wieku jako medium określano również osobę będącą pośrednikiem między żywymi a duchami zmarłych²²⁷. Lata 60. przyniosły jednak nieoczekiwany zwrot. Wraz z rozwojem radia i telewizji całe dotychczasowe rozumienie pojęcia straciło na znaczeniu. Coraz częściej zaczęto zwracać uwagę na jego związek z komunikacją, postulując, by termin medium odnosić do czegoś, co przesyła informacje między nadawcą a odbiorcą. Mówiąc prościej, dzisiejsze medium to przede wszystkim nośnik (kanał, materiał czy urządzenie) przekazujący odbiorcom określone treści przy użyciu słów, dźwięków i obrazów, a także umożliwiający im wykonywanie czynności intelektualnych i manualnych. W takim rozumieniu pojęcie łączy w sobie właściwości technologiczne (materialne) z funkcjami społecznymi, co w naturalny sposób odnosi je do obszaru sztuki ulicznej. Idąc dalej, warto przytoczyć teorię Marshalla McLuhana, w myśl której „the medium is the message”²²⁸. Badacz skupia uwagę na efektach, które wiążą się z zastosowaniem danego medium. Na sposób oddziaływania i skuteczność medium wpływa nie tylko treść transmisji, lecz także ono samo – jako forma przekazu²²⁹. Wybór sztuki ulicznej jako medium to nie tylko przekaz „treści”, lecz także dodatkowe informacje, jakie mogą wynikać z tej decyzji – na przykład wołanie o wolność, wyraz nonkonformizmu, znak postawy sprzeciwu. W tym wymiarze street art spełnia wszystkie założenia mcluhanowskiego medium podlegającego różnorodnym klasyfikacjom.

²²⁷ Zob. D. Mersch, *op.cit.*, str. 11-17

²²⁸ Tłum. Medium samo w sobie jest przekazem

²²⁹ K. Kukielko, *Komunikacyjna koncepcja sztuki Marshalla McLuhana*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, B. Bączkowski, P. Gałkowski (red.), ZTiFK – Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji, Poznań 2008, str. 72-73

2.2.2. Miejsce sztuki ulicznej w klasyfikacji mediów

Media, podobnie jak większość otaczających nas zjawisk, podlegają różnorodnym klasyfikacjom. Brak jednorodnego podziału powoduje, że badacze przedmiotu powołują do życia coraz to nowe teorie. Z jednej strony zwracają uwagę na charakter materialny mediów, z drugiej dostrzegają ich społeczną rolę i intencje nadawcy.

Stosując podstawowe rozróżnienie ze względu na formę percepcji media można podzielić na wizualne, audialne i audiowizualne²³⁰.

- **Media wizualne** oddziałują na zmysł wzroku, a ich podstawowym tworzywem jest obraz: statyczny (trwały) lub dynamiczny (zmienny). Statyczny charakter mają m.in. obrazy, rzeźby, książki, prasa czy fotografie, dynamiczny – nieudźwiękowiony film. Aby mogły spełniać swoje funkcje, muszą zainteresować odbiorcę zarówno treścią, jak i formą
- **Media audialne** oddziałują na zmysł słuchu. Do tej grupy należą m.in. radio, płyta CD czy telefon
- **Media audiowizualne** oddziałują zarówno na wzrok, jak i słuch. Należą do nich m.in. film udźwiękowiony, telewizja, DVD

Podziału mediów można także dokonać w zależności od możliwości dokonywania selekcji treści.

- **Media, które ułatwiają selekcję emitowanych treści** – odbiorca wybiera przekaz, może wracać do już przyswojonych treści, pomijać nieinteresujące go informacje np.: prasa, książka, wideo
- **Media, które dużej mierze skłaniają do odbioru ciągłego** – odbiorca ma ograniczony wpływ na zmiany zachodzące w przekazie, nie może wrócić do już poznanych treści, np.: telewizja i radio
- **Media zapewniające wyłącznie selekcję wstępną** – odbiorca wybiera interesujący go przekaz, jednak nie ma na niego wpływu na późniejszym etapie odbioru, np. kino

²³⁰ Zob. J.J Martas, Radiodiffusion et television, P.U.F, Paris 1978, str. 32-110

- **Media będącą poza możliwością selekcji ze strony odbiorcy** – przekaz zastany, nie przewidujący ingerencji odbiorcy, np. plakat, dzieło sztuki, ulotka, vleпка²³¹

Marshall McLuhan dokonał zaś podziału mediów na zimne i gorące:

- **Medium gorące** (np. radio, film) to takie, które dostarcza odbiorcy dużą dawkę niezbędnych informacji bez konieczności nadmiernego uzupełniania treści z jego strony. Medium gorące zakłada niewielki udział odbiorcy w samym procesie przekazu, wytwarzając u niego stan silnego nasycenia danymi
- **Medium zimne** (np. mowa, telefon, telewizja) charakteryzuje się niską rozdzielczością przekazu, który odbiorca musi aktywnie uzupełnić. Medium zimne angażuje odbiorcę, zmuszając go do uzupełniania przekazu, wymaga aktywnego współuczestnictwa²³²

Klasyfikacją mediów zajął się również Paul Levinson, sytuując je na biegunach stacjonarnym i mobilnym:

- **Media stacjonarne**, czyli nieprzenośne, zlokalizowane w jednym miejscu, to na przykład kamienna tablica, witraż, telefon stacjonarny, telewizor czy radio
- **Media mobilne** to media przenośne, takie jak: książka, zeszyt, aparat fotograficzny, telefon komórkowy, a nawet zwykły ołówek²³³.

Nieco bardziej rozbudowaną klasyfikację mediów opracował Jim Banister. Zdaniem badacza media można podzielić na dwie podstawowe kategorie – naturalne i sztuczne. W ich ramach dokonują się jednak kolejne podziały:

- **Media naturalne** – funkcjonują niezależnie od bezpośredniej aktywności człowieka, choć dane jest mu ich postrzeganie. Dzielią się one na **nieorganiczne** – tworzące podstawowe formy wszechświata oraz **organiczne** – podzielone według zmysłów i odczuć, przekazujące bodźce informacyjne w formie materialnej

²³¹ A. Lepa, *Pedagogika mass mediów*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2003, str. 44

²³² Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, str. 57-58.

²³³ Zob. T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna*, WSiP, Warszawa 2005, str. 20

- **Media sztuczne** – inaczej wtórne, wytworzone przez człowieka. Do tej grupy Banister zalicza media transportowe (związane z technologiami przenoszenia) oraz środki komunikowania, które z kolei dzieli na statyczne i dynamiczne. W ramach mediów dynamicznych umieszcza media **przestrzenne** (stroje, sygnały), **linearne** (spektakle o strukturze narracyjnej) i **interaktywne** (np. gry komputerowe)²³⁴

Na polskim gruncie próbę klasyfikacji mediów podjęli m.in. Maciej Mrozowski i Antonina Kłoskowska.

Maciej Mrozowski podzielił media na trzy podstawowe kategorie:

- **Środki wyrażane** – formy ludzkiej aktywności słownej i pozasłownej: mowa, mimika, gesty
- **Środki rejestracji** – środki przystosowane do utrwalania symbolicznych aktywności ludzkich: proste – np. ołówek, kartka papieru oraz skomplikowane – np. odtwarzacz DVD, serwer komputerowy
- **Środki transmisji** – narzędzia przesyłania i powielania zarejestrowanych działań ludzkich (radio, telewizja, druk) oraz internet²³⁵

Antonina Kłoskowska w swojej klasyfikacji zwróciła uwagę na trwałość przekazu (głównie w kontekście materialnego wymiaru nośnika) oraz kontakt nadawcy i odbiorcy (zależności między nimi). Wyróżniła tym samym:

- **Media trwałe pośrednie** – przeznaczone dla odbiorców niebędących w kontakcie z nadawcą, m.in. pismo, druk, dzieło sztuki
- **Media trwałe bezpośrednie** – gdy przekaz powstaje na oczach świadków (odbiorców), m.in. rysunek tworzony w obecności widzów
- **Media nietrwałe bezpośrednie** – przekaz ulotny oparty na bezpośrednim kontakcie nadawcy i odbiorcy, m.in. mowa czy gest
- **Media nietrwałe pośrednie** – przekaz ulotny oparty na odbiorze pośrednim, określony w czasie, m.in. radio i telewizja²³⁶

²³⁴ T. Goban-Klas, *Jima Banistera typologia mediów – próba uniwersalnej klasyfikacji medialnej*, www.up.krakow.pl/ktime/ref2009/goban.pdf [dostęp: 18.02.2013]

²³⁵ Zob. M. Mrozowski, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mediów*, COMUK, Warszawa 1991, str.12

²³⁶ Zob. A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1981, str. 363-370

Powyższe przykłady klasyfikacji mediów nie wyczerpują oczywiście tematu. Wielość koncepcji jest dowodem na złożoność tematyki oraz nieustający rozwój jej ujęć. Zarysowane podziały wydają się wystarczające, ponieważ klasyfikacje przywołane zostały głównie w celu osadzenia sztuki ulicznej w świecie mediów, a tym samym potwierdzenia jej statusu. Spoglądając więc na sztukę uliczną jako medium poddające się różnym klasyfikacjom, można podjąć próbę wyprowadzenia wniosków, który dotyczyłyby jej statusu w powyżej nakreślonym kontekście. **Sztuka uliczna to medium sztuczne, wizualne, o charakterze statycznym. Sytuuje się zazwyczaj poza możliwością selekcji ze strony odbiorcy. W zależności od zaangażowania odbiorcy może przyjąć charakter trwały bezpośredni bądź pośredni. Jest również medium stacjonarnym, które łączy w sobie właściwości zarówno rejestracji, jak i transmisji. Jej z natury gorący charakter czasem ulega ochłodzeniu – głównie ze względu na komercjalizację.**

Powyższe wnioski pozwalają przyjąć, że sztuka uliczna bezspornie podlega różnorodnym klasyfikacjom mediowym. Opierając się na założeniach genezy pojęcia medium oraz przywołanych klasyfikacjach, można i należy uznać ją za pełnoprawnego reprezentanta mediów, pełniącego szereg istotnych funkcji w procesie komunikacji społecznej.

2.2.3. Funkcje sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej

Wielość pełnionych przez sztukę uliczną funkcji zależy zarówno od sytuacji społecznej, jak i uwarunkowań rynkowych. Kontrola państwa nad treściami przekazywanymi poprzez street art jest niezwykle ograniczona. Zamknięcie drukarni czy odebranie koncesji na emisję jest znacznie łatwiejsze niż pozbycie się szablonów czy vleków powstających na masową skalę, zwykle „partyzancko”, czyli bez zezwoleń, które można by cofnąć. Dla jednoczących się społeczeństw sztuka uliczna może być jedynym prawdziwie wolnym medium. Wykorzystywana bywa jednak także w celach propagandowych. Do pełnionych przez street art funkcji można zaliczyć:

Funkcję informacyjną – w ramach tej funkcji street art dostarcza informacji, najczęściej przy pomocy symbolicznego obrazu, o najważniejszych dla danej zbiorowości wydarzeniach czy znaczących problemach. Zwraca uwagę na nastroje społeczne. Jest też nierzadko próbą unaocznienia układu sił pomiędzy władzą a społeczeństwem. W swoim wymiarze lokalnym przekazuje informacje dotyczące

danej zbiorowości oraz obrazuje potrzeby i zmiany zachodzące w danej przestrzeni społecznej na poziomie politycznym, gospodarczym czy kulturowym. Obrazy, którymi się posługuje w procesie komunikacji społecznej, są śladami tego, co wydarzyło się w danej zbiorowości. Uformowane przez historię i kulturę, docierają do wspólnoty by informować jednostki o tym, co ważne i godne uwagi. Opisując rzeczywistość, obrazy dostarczają komunikatów o niej samej²³⁷. Jako przykład może tu posłużyć ogólnopolska akcja „Mural. Zamalowujemy stereotypy” realizowana w 2012 przez Fundację Aktywnej Rehabilitacji w ramach kampanii informacyjnej „Pełnoprawni i aktywni”. Celem prowadzonych działań było uświadomienie społeczeństwu, że osoby niepełnosprawne mają takie same potrzeby i prawa jak pełnosprawni obywatele²³⁸. Murale przedstawiające parę na wózkach można znaleźć w Warszawie m.in. przy Galerii Mokotów, na stacji WKD Aleje Jerozolimskie, przy styku alei Prymasa Tysiąclecia i ulicy Wolskiej (fot. 2.17.) oraz Prymasa Tysiąclecia i Górczewskiej.

Funkcję kontrolną – sztuka uliczna pełni tę funkcję w dwóch wymiarach. Z jednej strony reaguje na nieprawidłowości związane z działaniami władz zarówno w środowiskach lokalnych, jak i na poziomie centralnym. Z drugiej zaś nagłaśnia błędne (zdaniem twórców) decyzje, skandale i afery. Wychwytuje nieprawidłowości, które unaocznia społeczeństwu w przestrzeni publicznej. Jako przykład może posłużyć ogólnopolska trasa artystyczna „Genetycznie Molestowane Organizmy” skierowana przeciwko wprowadzeniu upraw GMO do Polski (fot. 2.18.), zainicjowana w 2012 roku przez 3Falę.

Funkcję integracyjną – sztuka uliczna jako medium komunikacji społecznej integruje wokół siebie jednostki poprzez wykorzystanie wspólnych kodów kulturowych, otwartość i swobodę wypowiedzi, czyniąc to głównie w wymiarze lokalnym. Współuczestnictwo w kreacji przekazu oraz ogólna dostępność przestrzeni publicznej umożliwiają powstawanie więzi wokół danej idei czy problemu odzwierciedlonego za pomocą obrazu. Jako przykład można wskazać zorganizowaną w 2010 roku wrocławską akcję „Wykopmy rasizm ze stadionów”. Przy wsparciu Zbioka – jednego z najbardziej znanych artystów ulicznych – społeczność lokalna, głównie młodzież, malowała wspólnie mural przeciwko nietolerancji (fot. 2.5.).

²³⁷ Zob. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, str. 244-252

²³⁸ Zob. wywiad z Pawłem Ciupą, działaczem na rzecz osób niepełnosprawnych, na temat akcji *Mural*.

Zamalowujemy stereotypy <http://www.far.org.pl/aktualno%C5%9Bci/wywiady/9450-o-akcji-%E2%80%9Emural-zamalowujemy-stereotypy%E2%80%9D-rozmowa-z-paw%C5%82em-ciup%C4%85.html> [dostęp: 21.02.2013]

Funkcję perswazyjną – sztuka uliczna poprzez świadome użycie przez twórców obrazów, znaków i symboli dąży do wywarcia wpływu na odbiorców – zdobycia ich akceptacji lub spowodowania zmiany postaw czy przekonań dla osiągnięcia zamierzonych efektów²³⁹. Przykładem wykorzystania tej funkcji jest kampania „Pozory mylą, dowód nie” – zrealizowana w 2010 przez Związek Pracodawców Przemysłu Piwowarskiego przy współpracy z Europejską Fundacją Kultury Miejskiej (fot. 2.19.). Celem akcji było zwiększenie poziomu świadomości społeczeństwa (sprzedawców, osób dorosłych, młodzieży) w zakresie wpływu alkoholu na młody organizm i wywołanie zmiany postaw od obojętnego przyzwolenia do świadomego sprzeciwu wobec sprzedaży alkoholu nieletnim.

Funkcję kontynuacji (ciągłości) – sztuka uliczna w tym ujęciu współtworzy i umacnia wartości oraz idee charakterystyczne dla danej zbiorowości. Obrazuje poglądy formujących się subkultur i wspiera nowe wydarzenia kulturalne. Przykładem tej funkcji może być omawiany już w niniejszej rozprawie projekt związany z krakowskim Muralem Silva Rerum (fot. 2.6.)

Funkcję mobilizacyjną – dzięki przekazom, które ze sobą niesie, sztuka uliczna prowadzi dialog z potencjalnymi nadawcami, skłaniając ich do aktywności. Przekazując komunikat aksjologiczny i angażując społeczności, artyści uliczni dają jednostkom bodziec do czynnego udziału w procesie komunikacji społecznej, czyniąc sztukę uliczną „medium społeczeństwa”. Twórcy obrazują wydarzenia bądź wartości ważne dla zbiorowości i tym sposobem skłaniają jednostki do działania, wywołują w nich chęć wyrażania własnych poglądów. Doskonałym przykładem takiego oddziaływania sztuki ulicznej jest omawiany już w niniejszej rozprawie projekt społeczny „Duch Soho” (Fot.2.4.).

Funkcję propagandową – w tym ujęciu zadaniem sztuki ulicznej jest celowe wywołanie w odbiorcy określonych poglądów i zachowań, oparte na perswazji intelektualnej i emocjonalnej. Konotacje terminu *propaganda* to również argumenty nieetyczne bądź wręcz fałszywe²⁴⁰. Propagandowe obrazy przyciągają uwagę społeczeństwa i mediów, inicjując debatę publiczną zarówno wokół treści przekazu,

²³⁹ Zob. K. Szymanek, *Sztuka argumentacji: słownik terminologiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001

²⁴⁰ W celu zapoznania się z obrazami propagandowymi warto zajrzeć do publikacji: C. Moore, *Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change*, A & C Black, Huntingdon 2010. Autor opisuje w niej wykorzystanie obrazów jako narzędzi wywierania wpływu na społeczeństwa od czasów starożytnych do współczesności. Wymienia m.in. wykorzystanie obrazu do podkreślenia roli i zasług władcy w czasach Karola Wielkiego czy też nakłonienie wiedeńskiego społeczeństwa do wykupu obligacji wojennych poprzez plakat odwołujący się do dziedzictwa szlacheckiego Austro-Węgier

jak i jego walorów estetycznych. W społeczeństwach demokratycznych można uznać to za atut. Jednak w rzeczywistości totalitarnej intensyfikacja propagandy, narzucanie sądów, których społeczeństwo nie podziela, bywa destrukcyjne i budzi sprzeciw. W Polsce epoki PRL często wykorzystywano w celach propagandowych murale. Widoczne wówczas na ścianach domów malowidła odzwierciedlały idee komunizmu (fot. 2.20.) bądź nakłaniały do korzystania z usług przedsiębiorstw państwowych.

Funkcję rozrywkową – sztuka uliczna dostarcza społeczeństwu także rozrywki. Poprzez obcowanie z wytworami sztuki ulicznej odbiorcy się relaksują. Uczestnicząc w festiwalach i warsztatach, adresaci wypełniają swój wolny czas i oddają się wypoczynkowi. Obrazy sztuki ulicznej dostarczają ciekawych wrażeń estetycznych, a także bawią. W efekcie street art jako medium przyczynia się do rozładowania napięcia społecznego. Jako przykład mogą posłużyć festiwale street artu: Street Art Doping (Polska), Stroke Urban Art Fair (Niemcy) czy StreetFest (Wielka Brytania).

Funkcję promocyjną – sztuka uliczna pełni tę funkcję na dwa sposoby. Z jednej strony jest medium wspierającym i promującym inicjatywy społeczne – zarówno lokalne, jak i ogólnokrajowe czy międzynarodowe. Z drugiej – bywa wykorzystywana przez firmy jako nośnik reklamy produktów i usług, czyli komercyjny środek przekazu. W czasach PRL niezwykle popularne były murale reklamowe²⁴¹. Jeden z bardziej znanych to zachowany do dziś „Motyl Peweksu” (fot. 2.21.)²⁴². Obecnie wykorzystanie sztuki ulicznej w celach reklamowych staje się coraz bardziej popularne. Po tę formę wyrazu sięgają największe światowe korporacje. Wykorzystanie obrazów sztuki ulicznej jako nośnika treści promocyjnych bywa jednak ryzykowne, o czym przekonała się choćby Coca-Cola. Negatywna reakcja mieszkańców na mural reklamowy wykonany w Hackney Wick z okazji igrzysk olimpijskich w Londynie (fot. 2.22.) nie przysporzył korporacji zwolenników. Lokalna społeczność w osobach najbardziej zagorzałych przeciwników działań firmy wyraziła swój sprzeciw poprzez dewastację malowidła.

²⁴¹ Zob. www.blizejkonsumenta.pl (strona poświęcona muralom reklamowym, głównie warszawskim, choć nie tylko)

²⁴² Mural powstał w 1987 roku na fasadzie budynku, w którym wówczas znajdował się Pewex. Motyl miał zachęcać potencjalnych klientów do zakupu w sklepie. W 2003 roku studenci mieszczącego się w budynku Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego powołali do życia Ruch Obrony Motyla

2.3. Podsumowanie

Sztuka uliczna widziana jako medium stała się integralnym elementem procesu komunikacji społecznej głównie dzięki pełnionym funkcjom pozaartystycznym. Ułatwia tworzenie więzi, pobudza aktywność członków wspólnoty, wywiera wpływ na zachowania jednostek i zbiorowości. Dzięki umiejętności kodowania i dekodowania przekazów obrazowych charakterystycznych dla konkretnych grup odbiorca utożsamia się z bliskimi im wartościami. Poprzez swoje dzieła twórcy stają się „dziennikarzami obywatelskimi”. Ich wzmożoną aktywność można dostrzec w warunkach zagrożenia ładu społecznego związanego np. z łamaniem praw człowieka – czy to w wymiarze obiektywnym, czy też subiektywnym. Analiza sytuacji społecznej w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012 pozwoli w dalszej części na prześledzenie tych zależności.

2.4. Zbiór fotografii omawianych w rozdziale II

Fot. 2.1. Regenbogenfabrik



Źródło: archiwum autorki, czerwiec 2010

Fot. 2.2. Galeria Murr



Źródło: archiwum autorki, sierpień 2012

Fot. 2.3. Forma przyklejana – Soon



Źródło: archiwum autorki, styczeń 2013

Fot. 2.4. Duch Soho



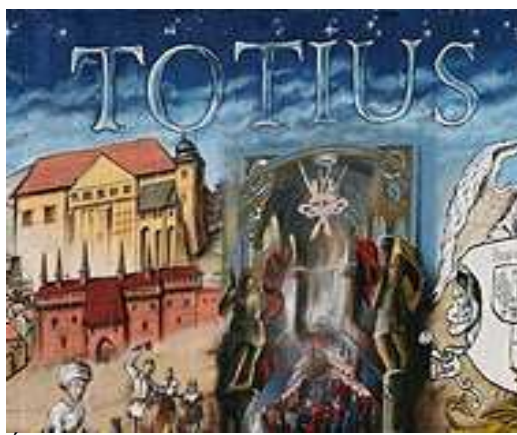
Źródło: archiwum autorki, wrzesień 2010

Fot. 2.5. Wykopmy rasizm ze stadionów



Źródło:
http://d.naszemiasto.pl/k/r/5f/b5/4c08f10ee2823_g1.jpg [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.6. Mural Silva Rerum



Źródło: archiwum autorki, listopad 2011

Fot. 2.7. Bombing Middle England – Banksy



Źródło:
<http://site.icanvasart.com/LargeArtImage/2014.jpg> [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.8. Mężczyzna w meloniku – Nick Walker



Źródło: <http://www.streetartutopia.com/wp-content/uploads/2012/04/Street-Art-by-Nick-Walker-In-Paris-France.jpg> [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.9. Bomba – D*Face



Źródło: <http://3.bp.blogspot.com/-Qcr-P6sVvc4/TpQyR7IXQ4I/AAAAAAAAAFdA/64hmO-GS6CE/s400/421143196.jpg>, [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.10. Dziecko siedzące na bombie – Alias



Źródło: http://payload.cargocollective.com/1/0/633/39479/alias_boy-on-bomb_berlin_unurth.jpg [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.11. Mała Lucy – El Bocho



Źródło: archiwum autorki, styczeń 2013

Fot. 2.12. Dziewczyna – XOOOOX



Źródło: archiwum autorki, sierpień 2012

Fot. 2.13. Graffiti dla Tybetu – 3Fala



Źródło: archiwum autorki, lipiec 2013

Fot. 2.14. Mural Kolory Zbioka – Zbiok



Źródło: <http://www.ekosystem.org/photo/920065> [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.15. Zimbardo – Jakub Chańko



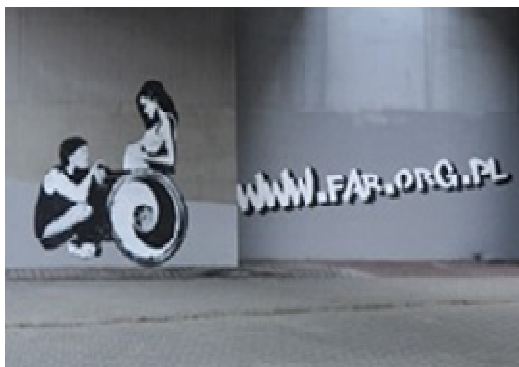
Źródło: archiwum autorki, wrzesień 2011

Fot. 2.16. Mural – Monstfur



Źródło: <http://mapped.files.wordpress.com/2008/06/monstfur-5.jpg> [dostęp: 11.02.2013]

Fot. 2.17. Mural. Zamalowujemy stereotypy – 3Fala



Źródło: archiwum autorki, grudzień 2012

Fot. 2.18. Genetycznie Molestowane Organizmy – 3Fala



Źródło: archiwum autorki, czerwiec 2012

Fot. 2.19. Pozory mylą, dowód nie, czyli Alkohol. Tylko dla pełnoletnich



Źródło: archiwum autorki, Poznań, luty 2011

Fot. 2.20. Partia



Źródło: fot. Jadwiga Stanisławska, <http://blizejkonsumenta.pl/images/stories/blizej/dono/141%20partia%20trzebinia.jpg> [dostęp: 21.02.2013]

Fot. 2.21. Motyl Peweksu w Łodzi



Źródło: archiwum autorki, wrzesień 2011

Fot. 2.22. Mural reklamowy Coca-Coli w Hackney Wick



Źródło: http://www.labkultur.tv/sites/default/files/textimages/img_0022.jpg, [dostęp: 21.02.2012]

ROZDZIAŁ TRZECI. Podstawowe prawa człowieka a problemy społeczne w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012

Każdy człowiek ma prawo wolności opinii i wyrażania jej; prawo to obejmuje swobodę posiadania niezależnej opinii, poszukiwania, otrzymywania i rozpowszechniania informacji i poglądów wszelkimi środkami, bez względu na granice.

Powszechna Deklaracja Praw Człowieka, art. 19

3.1. Prawa człowieka w kontekście problemów społecznych

Różnice światopoglądowe czy egzystencjalne, jakie obserwujemy w społeczeństwach na całym świecie, skłaniają przedstawicieli nauk społecznych do coraz to śmielszych badań nad prawami człowieka. Obszar, niegdyś pozostający niemal wyłącznie w kręgu zainteresowań prawników, dziś zgłębiają socjologowie, politolodzy czy antropolodzy. Do lat 70. XX wieku prawie wszystkie publikacje i artykuły poruszające tematykę praw człowieka ukazywały się w pismach i wydawnictwach prawniczych. Pogląd o wymiarze normatywnym praw człowieka z jednej strony sytuację tę wyjaśnia, z drugiej jednak obnaża ubogość kontekstualną. Zamknięcie refleksji nad poruszaną problematyką w ramach analizy prawnej nie zdoła bowiem ukazać korzeni i skutków społecznych zjawiska. Prawo w dużej mierze jedynie osądza i rozstrzyga, podczas gdy politologia, socjologia czy antropologia starają się przybliżyć i wytłumaczyć²⁴³.

Niewielkie zaangażowanie nauk społecznych w rozwój badań nad prawami człowieka w XX wieku wynikało głównie z dominacji założeń realizmu oraz pozytywizmu w humanistyce po drugiej wojnie światowej. Oba prądy podważały bowiem konieczność ujmowania aspektów etycznych nauki. Relatywizm negował etyczne aspekty polityki, sprowadzając ją niemal wyłącznie do walki o władzę. Pozytywiści, poprzez zaniechanie dociekań w kwestii sensu świata, przyczynili się do zaprzestania poszukiwań przyczyny zjawisk. Kluczowe zmiany nastąpiły w latach 70., gdy prawa człowieka zaczęły być coraz częściej ujmowane w kontekście relacji i uwarunkowań międzynarodowych, a tym samym zwrócono uwagę nie tylko na ich

²⁴³ M. Freeman, *Prawa człowieka*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, str. 93-95

polityczny, ale również społeczny wymiar. Nauki społeczne zostały niejako wywołane do odpowiedzi. Do zmiany podejścia naukowców przyczynił się amerykański badacz Richard Claude²⁴⁴, który w swoich licznych pracach i wystąpieniach apelował o analizę przemian społecznych właśnie w kontekście praw człowieka. Zdaniem naukowca, aby prawa człowieka mogły być respektowane, muszą zostać spełnione cztery podstawowe warunki: wolność polityczna, gwarancje legislacyjne stanowionego prawa, ustanowienie prawa do uczestnictwa w życiu politycznym na bazie równych praw obywatelskich oraz ustanowienie równych praw społecznych i ekonomicznych²⁴⁵.

„Każdy człowiek ma prawo, by szanowane było jego życie i godność, które stanowią dobra nienaruszalne²⁴⁶”. Gdzieś jednak pojawia się granica, która limituje egzekwowanie własnych praw, zabraniając naruszania praw innych. Właśnie ona sprawia, że pojęcia „prawa człowieka” nie da się zamknąć w jednoznacznych ramach definicyjnych. Według „Encyklopedii Międzynarodowego Prawa Publicznego” prawa człowieka to „te wolności, środki ochrony oraz świadczenia, których respektowania właśnie jako praw, zgodnie ze współcześnie respektowanymi wolnościami, wszyscy ludzie powinni móc domagać się od społeczeństwa, w którym żyją”²⁴⁷. Możliwość domagania się czegoś nie oznacza jednak, że jego przedmiot jest nam bezwarunkowo dany. Możemy dążyć do szczęścia, jednak żaden akt prawny nam go nie gwarantuje. Cytując Leszka Kołakowskiego: „nasze marzenia o świecie bez nędzy i głodu, bez nieszczęść i niewoli, o ludzkości żyjącej w braterstwie i solidarności, bez walk i przemocy są nam z pewnością potrzebne i prawomocne. Nie jest jednak rozsądne nazywanie Prawami Człowieka wszystkich dóbr, jakich życzylibyśmy sobie i innym”²⁴⁸.

Zagwarantowane równouprawnienie czy wolność wyznania nie oznaczają w tym przypadku stuprocentowego porozumienia. To, że ktoś ma do czegoś prawo, nie oznacza jeszcze, że druga strona będzie je respektowała ze zrozumieniem i akceptacją. Brak porozumienia w tej kwestii nadal pozostaje istotnym problemem

²⁴⁴ Zob. R.P. Claude, *The classical model of human rights development*, [w:] *Comparative Human Rights*, R. P. Claude (red.), Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976

²⁴⁵ M. Freeman, *op.cit.*, str. 96

²⁴⁶ Jan Paweł II, Audiencja generalna, 11.09.2002 r., http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/audiencje/ag_11092002.html [dostęp: 10.06.2013]

²⁴⁷ *Encyclopedia of public international law*, vol. 8, *Human rights and the individual in international law*, *Internationals Economics Relations*, Amsterdam, New York, Oxford 1985, str. 268

²⁴⁸ Kołakowski L., *Po co nam prawa człowieka*, Wyborcza.pl, 09. 12.2010, http://wyborcza.pl/1,111112,8794612,Po_co_nam_Prawa_Czlowieka.html#ixzz2W0FxR1wV [dostęp: 10.06.2013]

współczesnych społeczeństwach, choć w państwach demokratycznych ustawodawstwo jest istotnym czynnikiem eliminowania nierówności społecznych. W skrajnych przypadkach może ono jednak także różnice umacniać. Tworząc normy, które dyskryminują bądź uzależniają jedną grupę od drugiej, władza przyczynia się do pogłębiania kryzysu. W czasach niepokoju brak chęci wysłuchania racji drugiej strony powoduje, że ludzie wychodzą na ulicę. Czasem z transparentami, innym razem z farbą. Wówczas komunikacja zmienia swoje oblicze. Bywa, że mijamy ją na ulicach, patrząc na mury naszych miast.

Sprzeczne cele, odmienne postawy i dążenia to główna przyczyna problemów społecznych, z którymi zmagają się państwa na całym świecie. Mogłoby się wydawać, że po drugiej wojnie światowej Europejczycy odetchną z ulgą. Jednak doświadczenia wyniszczających walk nie uczyniły z kontynentu oazy spokoju. Pojawiły się bowiem nowe problemy, które w konfrontacji z zastaną rzeczywistością okazały się niemal nierozwiązywalne. Bogacący się Zachód i pozostający w strefie wpływów ZSSR Wschód nie potrafiły dojść do porozumienia, wypracować spójnego systemu politycznego. Narastające nacjonalizmy, spory religijne i nierówności gospodarcze postawiły przed państwami nowe wyzwania. Podzielona Europa stała się obszarem antagonizmów politycznych. Uciśnione społeczeństwa walczyły o wolność, bogacące się kraje doświadczyły wpływu tak zwanej *trzeciej fali*, opisanej przez amerykańskiego naukowca Alvina Tofflera. W odróżnieniu od fali pierwszej – agrarnej i drugiej – industrialnej, najważniejszym wyzwaniem społeczeństw stał się rozwój technologiczny, swobodny przepływ informacji, kapitału towarów i usług – już nie ziemia czy przemysł²⁴⁹. Zdaniem badacza, w latach 70. XX wieku świat zaczął wkraczać w fazę postindustrialną²⁵⁰, która mimo początkowych trudności, w dłuższej perspektywie przyczyni się do poprawy nastrojów społecznych na świecie.

Teoria przemian Tofflera czy poruszana na arenie międzynarodowej konieczność łagodzenia konfliktów i sporów nie mogły jednak zapanować nad negatywnymi nastrojami społecznymi. W każdej rzeczywistości konkretne warstwy bądź grupy społeczne będą w działaniach innych dostrzegać łamanie ich praw, przeciwko czemu mogą, a czasem mają obowiązek się buntować. Większość problemów społecznych wynika bowiem z niezaspokojenia potrzeb bądź ograniczeń

²⁴⁹ L. Kulińska, *Konflikty i punkty zapalne w Europie*, [w:] *Konflikty współczesnego świata*, R. Borkowski (red.), Uczelniane Wydawnictwo Naukowo-Dydaktyczne, Kraków 2001, str. 52-69

²⁵⁰ Zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985

wolności, które ściśle związane są z prawami człowieka. Co jednak w sytuacji, kiedy zapewnienie wszystkim obywatelom godnego życia jest niemożliwe? Co wówczas, gdy interesy polityczne lub ekonomiczne stawiane są ponad prawami człowieka? W Europie takie sytuacje były, są i najprawdopodobniej będą codziennością. Różnorodność kulturowa i religijna wynikająca z polityki migracyjnej, komunistyczna przeszłość społeczeństw czy żywe tradycje ruchów robotniczych wciąż generują coraz to nowe problemy społeczne, z którymi każdego dnia muszą zmagać się kolejne państwa. Napięcia oraz wynikające z nich podziały rodzą niechęć i frustrację. Społeczeństwa walczą o swe prawa: do godnego życia, prywatności, własności, wielowymiarowych wolności i swobód, równości czy realnego wpływu na życie publiczne. Stąd też punktami zapalnymi wywołującymi problemy społeczne na różnorodnych płaszczyznach stają się konkretne przypadki łamania prawa człowieka.

Problemy ekonomiczne są skutkiem łamania takich praw, jak prawo do pracy, do godnej egzystencji czy edukacji. **Problemy polityczne** wynikają przede wszystkim z łamania przez władzę prawa do wolności, równości wobec prawa, prywatności, własności, swobody przemieszczania się oraz udziału w życiu publicznym. **Problemy religijne** ściśle wiążą się z prawem do wolności wyznania. Problemy **na tle ideologicznym** są pochodną łamania prawa do wolności myśli, poglądów i sumienia. Wszystkie kategorie problemów mogą się również wzajemnie przenikać, dodatkowo utrudniając utrzymanie ładu społecznego.

Zróznicowanie i nasilenie dysonansów w niniejszej rozprawie zostało przedstawione na podstawie analizy nastrojów społecznych w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce w latach 1970-2012 – a więc począwszy od czasu, gdy badacze nauk społecznych śmielej podejmowali tematykę praw człowieka, odkąd pojawiło się pojęcie *trzeciej fali*, a wkraczająca na Stary Kontynent sztuka uliczna zaczęła coraz częściej jawić się jako medium komunikacji. Ponieważ celem rozprawy nie jest szczegółowa analiza problemów społecznych w poszczególnych państwach, zostały one jedynie zarysowane w zakresie niezbędnym dla tematyki pracy, z uwzględnieniem ich przyczyn politycznych, gospodarczych, ideologicznych i religijnych.

3.2. Główne problemy społeczne w Wielkiej Brytanii w latach 1970-2012

Aby ze zrozumieniem analizować problematykę społeczną w Wielkiej Brytanii w latach 1970-2012, warto odwołać się do okresu wcześniejszego, kierując refleksję ku powojennej sytuacji społecznej. W wyniku drugiej wojny światowej kolonie brytyjskie uzyskały niepodległość, a Wielka Brytania utraciła dominującą rolę nie tylko w Europie, ale i na świecie. Powojenna rzeczywistość nie napawała Brytyjczyków optymizmem. Pierwsze po 1945 wybory wygrała Partia Pracy, a premierem został Clement Attlee²⁵¹. Konserwatyści pod wodzą Winstona Churchilla długo nie mogli pogodzić się z porażką. Pierwsze lata władzy labourzystów wydawały się udane, jednak z czasem konflikty wewnętrzne doprowadziły do rozłamu partyjnego. Pomysły Hugh'a Gaitskellema, ministra skarbu, odnoszące się do pozyskiwania funduszy na wojnę w Korei z cięć na opiekę zdrowotną, spotkały się ze zdecydowanym sprzeciwem zarówno w jego partii, jak i w społeczeństwie. Rozłamy i zatargi doprowadziły Partii Pracy do przegranej. W 1951 roku władzę przejęli konserwatyści pod przewodnictwem Churchilla. Również oni nie radzili sobie najlepiej. Nieudolna polityka rządu przyspieszyła wzrost znaczenia związków zawodowych, które coraz częściej organizowały strajki. Niezadowolenie społeczne narastało. Objęcie stanowiska premiera przez Anthony'ego Edena w 1955 nie umocniło władzy konserwatystów. Konflikt w Egipcie przysporzył mu tak wielu wrogów, że musiał zrezygnować ze stanowiska premiera. Jego następca, Harold Macmillan, postanowił ratować nadszarpnięty wizerunek partii. Kiedy już wydawało się, że jest na dobrej drodze, Wielka Brytania wkroczyła w fazę kryzysu gospodarczego. Deficyt finansowy i związana z nim kontrola płac zmusiły kolejnego premiera do oddania władzy. Jego następca, Alec Douglas-Home, również nie poradził sobie z zarządzaniem państwem wyczerpanym licznymi zmianami. W kolejnych wyborach, w 1964 roku do władzy doszła Partia Pracy, a premierem został Harold Wilson. Niestabilna pozycja funta, a w następstwie dewaluacja i nieustające zagrożenie strajkami nieuchronnie prowadziły do kryzysu. Spór religijny w Irlandii Północnej (tzw. Ulster) pod koniec 1968 roku²⁵², gdy demonstracja katolików broniących swych praw przerodziła się w brutalną walkę z protestantami, pogrążył władzę. Wysłane do tłumienia zamieszek służby nie poradziły

²⁵¹ Zob. K. O. Morgan, *Labour in Power, 1945-1951*, Oxford: Clarendon Press, Oxford 1984

²⁵² Formalnie konflikt rozwiązano w 1998 roku, jednak nieoficjalnie jest on solą w oku Wielkiej Brytanii po dziś dzień

sobie z rozgorączkowanym tłumem. Problem miał charakter nie tylko religijny, lecz także narodowy i ekonomiczny. W starciach zginęło tysiące ludzi. W 1970 roku znów odbyły się wybory, w których wyniku Partia Pracy po raz kolejny musiała ustąpić miejsca konserwatystom. Było już jednak oczywiste, że bez względu na opcję polityczną rządzących o nastrojach społecznych decydować będzie głównie kryzys ekonomiczny. Konserwatyści przejęli władzę w bardzo trudnych warunkach. Narastająca inflacja i wzrost bezrobocia rozbudziły negatywne nastroje społeczne.

Brytyjczycy w lata 70. weszli w atmosferze niestabilności rządów, rozwarstwienia klasowego, problemów imigracyjnych²⁵³, podziałów etnicznych i konfliktów religijnych, które odcisnęły wyraźne piętno na całym społeczeństwie. Obejmującemu rządy Edwardowi Heathowi nie udało się powstrzymać strajków. Kryzys naftowy²⁵⁴, bunty górników w 1972²⁵⁵ i w 1974 roku²⁵⁶ oraz międzypartyjne walki o władzę spowodowały, że kraj pogrążył się w chaosie. Upaństwowiony przemysł, zanik konkurencyjności oraz rozbudowane i silnie zakorzenione uprawnienia socjalne coraz widoczniej osłabiały Wielką Brytanię. Mimo że od 1974 roku rządy sprawowała Partia Pracy, faktyczną władzę, w opinii wielu, przejęły związki zawodowe. „Zima niezadowolenia”²⁵⁷, stanowiąca ostatni akord kryzysu rządu labourzystów pod wodzą premiera Callaghana – przelała czarę goryczy. Wówczas na arenę wkroczyła Margaret Thatcher, liderka Partii Konserwatywnej, zwana „żelazną damą”. Wiosną 1979 roku, głosząc hasło *Labour is not working*, została pierwszą kobietą, która objęła urząd premiera Wielkiej Brytanii. Pełniła tę funkcję 11 lat. Problemy społeczne, z jakimi musiała się w tym czasie zmierzyć, przeszły jednak jej najśmielsze oczekiwania²⁵⁸. Rządy Margaret Thatcher do tej pory wzbudzają dużo kontrowersji i mają niemały wpływ na kształt społeczeństwa do chwili obecnej.

²⁵³ Po drugiej wojnie światowej do Wielkiej Brytanii przybywała nie tylko ludność z Europy, lecz także z Afryki i Azji Południowej. Szczególnie duży napływ imigrantów przypada na lata 1960–1973. Dziś w niektórych brytyjskich miastach mniejszości narodowe stanowią niemal połowę ludności danego miasta, np. w Londynie ponad 40 proc., w Birmingham niemal 35 proc.

²⁵⁴ Kryzys, który rozpoczął się 1973 roku i objął wszystkie kraje uprzemysłowione i uzależnione od ropy naftowej, wpłynął negatywnie na kształt światowej gospodarki

²⁵⁵ Strajk, który wybuchł 9 stycznia 1972 roku, zakończony ustępstwami rządu wobec górników

²⁵⁶ Siedmiotygodniowy strajk górników, który zmusił rząd do ogłoszenia przedterminowych wyborów

²⁵⁷ Zima niezadowolenia – fala strajków kolejnych grup zawodowych w Wielkiej Brytanii na przełomie lat 1978/1979. W ich rezultacie sanitariusze odmawiali pomocy poszkodowanym, a miasta przeradzały się w ogromne wysypiska śmieci. Brytyjczycy doświadczali wszechwładzy związków zawodowych. Do tej pory Brytyjczycy pamiętają medialną kompromitację ówczesnego premiera Jamesa Callaghana, który podczas zamieszek spędzał wakacje na wyspie Gwadelupa. Gdy po powrocie dziennikarze zapytali go o kryzys, odparł: „Kryzys? Jaki kryzys?”

²⁵⁸ Zob. W. Burns, *A Brief History of Great Britain*, Fact on File, New York 2010

3.2.1. Thatcheryzm i jego społeczne następstwa

Margaret Thatcher przejęła władzę w czasie narastających konfliktów społecznych. Jej rządy, nazwane przez opozycję thatcheryzmem, skupiały się przede wszystkim na zmianie dotychczasowego porządku. Jednym z ważniejszych postulatów rządu w tym okresie było zniesienie własności państwowej²⁵⁹ i ograniczenie interwencjonizmu państwa. Głoszone hasło wolnego i odpowiedzialnego społeczeństwa stało się zapowiedzią kluczowych dla Wielkiej Brytanii zmian. Thatcher chciała zbudować społeczeństwo zaangażowane, poczuwające się do obowiązku wspierania wszystkich tworzących je jednostek – w tym również najsłabszych. Odżegnywała się jednak od założeń państwa opiekuńczego, wdając się w otwarty konflikt ze związkami zawodowymi. Podkreślała, że jej naczelnym celem jest przywrócenie równowagi między państwem a społeczeństwem. Otwarta krytyka socjalizmu jako ustroju, który miał sprzyjać wypaczeniom, nie przysporzyła jej sympatyków wśród władz z Europy Wschodniej. Ważnym elementem polityki rządu stała się również religia. Pielęgnowanie wartości protestanckich Thatcher uznawała za jeden z podstawowych warunków utrzymania ładu społecznego²⁶⁰. Narastające konflikty w Irlandii Północnej uwypukliły jednak wciąż żywe antagonizmy religijne. Walka ideologiczna imperializmu z nacjonalizmem, w której dodatkową rolę odegrały spory na tle religijnym dzieliła brytyjskie społeczeństwo i wzbudzała coraz większy strach. Śmierć Bobby'ego Sandsa²⁶¹, członka IRA, będąca wynikiem strajku głodowego w więzieniu Maze pod Belfastem doprowadziła w 1981 roku do wybuchu kolejnych krwawych zamieszek. Osadzeni Irlandczycy walczyli o zmianę statusu z przestępców na więźniów politycznych²⁶². Strajk głodowy, odbił się szerokim echem na całym świecie²⁶³. Brytyjskie władze nie chciały ustąpić. Umierali kolejni głodujący do czasu, gdy 3 października protest rozwiązano. Duży wpływ na taką decyzję osadzonych miał irlandzki Kościół. Namowy duchownych wpłynęły bowiem na rodziny więźniów, które

²⁵⁹ Zob. P. Riddell, *The Thatcher Era And Its Legacy*, Blackwell, Oxford 1991, str. 87-113

²⁶⁰ Zob. T.S. Ceran, *Thatcheryzm jako doktryna społeczno-polityczna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008

²⁶¹ Bobby Sands – jeden z głównych bojowników IRA. Więziony wraz z innymi członkami organizacji jako kryminalista zorganizował strajk głodowy, żądając uznania ich za więźniów politycznych. W czasie strajku został wybrany na posła do brytyjskiej Izby Gmin. Uzyskał ponad 30 tysięcy głosów, co stało się poważnym ciosem dla brytyjskiego rządu. By sytuacja powtórzyła się w przyszłości, Izba Gmin przyjęła ustawę, która zabraniała więźniom startowania w wyborach. Po 66 dniach głodówki Sands zmarł. Oprócz Sandsa było jeszcze 9 ofiar strajku

²⁶² Zob. R. B. Finnegan, *Ireland. The Challenge of Conflict and Change*, Westview Press, Colorado 1983, str. 117-118

²⁶³ W 2008 opinią publiczną wstrząsnął film *Głód* Steve'a McQueena będący fabularnym obrazem strajku głodowego w więzieniu Maze. Niezwykle naturalistyczne sceny wywołały wiele kontrowersji, jednak krytycy byli zgodni co do jednego – obok filmu *Głód* nie można przejść obojętnie

widząc pogarszający się stan swoich bliskich w śpiączce, poprosiły o podanie im kroplówek. Strajk stracił więc swój sens a komitet więźniów postanowił go zakończyć. Margaret Thatcher pozostała nieugięta.

Mimo bezkompromisowości w kwestii irlandzkiej to właśnie dzięki żelaznej konsekwencji „żelaznej damy” i przeprowadzanym przez rząd reformom, lata 80. przyniosły Brytyjczykom nie tylko wzrost gospodarczy, lecz także obniżenie podatków osobistych i cen. Spadek inflacji przyczynił się do wzrostu gospodarczego. Jednak rachunek za poprawę kondycji państwa zapłaciło społeczeństwo. Mimo wygranej wojny o Falklandy²⁶⁴, która poprawiła notowania Margaret Thatcher, wzrost bezrobocia, strajki i spory światopoglądowe przysporzyły jej wielu wrogów. Wciąż zaogniająca się sytuacja w Irlandii Północnej²⁶⁵ i związane z nią zagrożenie terrorystyczne niepokoiły Brytyjczyków. Działania rządu oraz wprowadzane zmiany odbywały się w atmosferze konfliktów społecznych, strajków i niepokoju²⁶⁶. Wskutek wyzbywania się przez państwo mieszkań socjalnych (i utraty dachu nad głową przez ich lokatorów) nastąpił znaczący wzrost cen na rynku nieruchomości. Prywatyzacja państwowej własności pogłębiła dysproporcje klasowe, prowadząc do ubożenia kolejnych warstw społecznych. Wyznawane przez premier zasady światopoglądowe również nie pozostawały bez echa. Mimo zapewnień Thatcher o swojej tolerancji, w 1986 roku na konferencji konserwatystów jednoznacznie wypowiedziała się za zakazem promowania homoseksualizmu, czego skutkiem było przyjęcie w 1987 roku poprawki do „Local Government Act”. Zmiana zabraniała władzom samorządowym popierania mniejszości seksualnych²⁶⁷. Paradoxem był także fakt, że pierwsza kobieta premier, będąc głęboko wierzącą tradycjonalistką, nie wspierała ruchów feministycznych, które upatrywały w niej często wręcz wroga równouprawnienia płci²⁶⁸. W drugiej połowie lat 80. rząd Margaret Thatcher podjął próbę rozwiązania problemu uchodźców i azylantów, których liczba zaczęła gwałtownie rosnąć. Chcąc zahamować falę migracyjną, która zalewała Wielką Brytanię po wojnie domowej na Sri Lance w 1985 roku, rząd zdecydował się

²⁶⁴ Zob. W. Burns, *op.cit.*, str. 234

²⁶⁵ Przyczyną starć w Irlandii Północnej było dążenie irlandzkich nacjonalistów i republikańców (głównie katolików) do zjednoczenia brytyjskiej prowincji z niepodległą Republiką Irlandii, czemu sprzeciwiali się unioniści (głównie protestanci). Sytuację zaogniały także spory na tle religijnym między obiema grupami

²⁶⁶ Jednym z najbardziej uciążliwych konfliktów rządu ze związkowcami był strajk górników – ogłoszony 1 marca 1984 roku. Gdy rząd pod wodzą Margaret Thatcher przyjął projekt zamknięcia 20 kopalń, związkowcy zaczęli się buntować. Mimo poważnych starć rząd nie ugiął się pod presją związkowców. W konsekwencji władza zdecydowała się na likwidację większości kopalń, a pozostałe sprywatyzowano w 1994 roku. Zob. P. Jachowicz, *Strajk górników brytyjskich w latach 1984-1985*, tom 507, Monografie i Opracowania, Szkoła Główna Handlowa, Warszawa 2002

²⁶⁷ Poprawkę uchylono dopiero w 2000 roku

²⁶⁸ Zob. W. Burns, *op.cit.*, str. 226

na wprowadzenie obowiązku wizowego wobec tego kraju. Niebawem wiz do Zjednoczonego Królestwa potrzebowali również obywatele Indii, Bangladeszu, Nigerii, Ghany i Pakistanu. Kształt polityki migracyjnej, która wyraźnie nie nadążała za zmianami cywilizacyjnymi, pozostawiał wiele do życzenia. Dyskryminacja czarnoskórej ludności była codziennością.

W 1989 roku popularność Thatcher słabła. Rok 1990 to już otwarty protest społeczny przeciw jej rządom. Wprowadzony podatek gminny i podniesione stopy procentowe godziły w interesy przedsiębiorców i przemysłowców, którzy stanowili elektorat konserwatystów. Sprzeciw Thatcher wobec integracji europejskiej przelał czarę goryczy. Czasy „żelaznej damy” minęły. Na czele rządu stanął John Major, który na wielu polach kontynuował politykę zapoczątkowaną przez Thatcher. Jednak postępująca recesja nie pozwoliła mu na długie rządy.

3.2.2. Wielka Brytania w dobie recesji – zmiany rządów i zmierzch autorytetu rodziny królewskiej w latach 90.

Na początku nowa osoba na stanowisku premiera zjednała władzy zwolenników. Zmęczone rządami „żelaznej damy” społeczeństwo liczyło na korzystną zmianę dotychczasowych porządków. Tymczasem pogłębiająca się recesja dała się we znaki niemal wszystkim obywatelom. Wzrost liczby bezrobotnych, która w 1991 roku osiągnęła 2,5 miliona, podupadający rynek nieruchomości, bankructwa, a w efekcie rosnące zadłużenie doprowadziły do społecznych buntów. Spory przyczyniły się do wzrostu przestępczości, z którą rząd nie umiał sobie poradzić. Mimo że wybory w 1992 roku ponownie wygrali konserwatyści, Brytyjczycy coraz częściej wypowiadali się negatywnie o ich władzy. Kurs wymiany walutowej, związany z podpisaniem przez Wielką Brytanię Traktatu z Maastricht, pogłębił kryzys. Przyniósł też poważne konsekwencje, jak choćby wzrost stóp procentowych i niebotyczne wydatki państwa. Punktem kulminacyjnym, nazywanym „czarną środą”, było wycofanie funta szterlinga z Mechanizmu Kursu Walutowego (ERM) wskutek ataku spekulacyjnego George’a Sorosa²⁶⁹. Jak twierdzi wielu ekspertów, zdarzenie to – choć bezpośrednio w jego

²⁶⁹ Amerykański finansista i spekulant. W 1992 roku, uznając funta szterlinga za przewartościowaną walutę, dokonał jego spekulacji. Wskutek jego działań 22 sierpnia („czarna środa”) rozpoczęła się masowa wyprzedaż brytyjskiej waluty, co doprowadziło do poważnego spadku jej wartości. Soros wówczas „otworzył krótkie pozycje” na funcie na kwotę około 10 mld. W związku z tym rząd brytyjski podniósł bazową stopę procentową z 10 do 12 proc. Dostrzegając trudności rządu brytyjskiego, finansista kontynuował wyprzedaż funta, przez co zmusił Wielką Brytanię do wystąpienia z Mechanizmu Kursów Walutowych

wyniku państwo straciło ponad 3 mld funtów – w dłuższej perspektywie umocniło brytyjską walutę. Wówczas jednak nikt nie myślał długofalowo. Co więcej kryzys pogłębiała sytuacja w Irlandii Północnej. Gdy 23 października 1993 roku eksplozja bomby podłożonej przez IRA w sklepie rybnym w Belfaście doprowadziła do śmierci 10 osób oczy społeczeństwa skierowane były z niepokojem na Zieloną Wyspę. W odwecie 30 października bojówki Ulster Freedom Fighters²⁷⁰ zaatakowały przyjęcie halloweenowe w barze w Greysteel, zabijając 8 osób. W obliczu tych krwawych wydarzeń zdziwienie wywołało ujawnienie przez „The Observer” 28 listopada 1993 roku, tajnych rozmów toczących się od 3 lat między rządem w Londynie, a IRA, która rzekomo chciała zakończyć toczący się od wielu lat spór. W związku z tymi wydarzeniami 15 grudnia 1993 roku premierzy Wielkiej Brytanii i Irlandii John Major i Albert Reynolds podpisali w Londynie deklarację, wytyczającą zasady osiągnięcia pokoju w Irlandii Północnej, w której zadeklarowano prawo do samostanowienia obywateli. Wypracowane dzięki rozmowom podstawy procesu pokojowego zaowocowały ogłoszeniem przez IRA 31 sierpnia 1994 roku całkowitego zawieszenia broni. Kilka dni później taką samą decyzję podjęło Połączone Dowództwo Wojskowe Lojalistów (CLMC). Wydarzenia te stały się podstawą do rozmów pokojowych, które mimo wielkich nadziei obu stron przez kilka kolejnych lat nie przynosiły pożądanych rezultatów. Niezadowolenie społeczne rosło, co w 1997 roku doprowadziło do przegranej konserwatystów w wyborach. Władzę przejęła Partia Pracy pod wodzą Tony’ego Blaira. Aby ocieplić jej wizerunek, premier odsunął od siebie skrajnie lewicowych działaczy, demonstrując w ten sposób wrażliwość na problemy klasy średniej. Nazywając wypracowaną przez siebie koncepcję rządów „trzecią drogą”, skłaniał się ku nowoczesnej socjaldemokracji, która według jego deklaracji miała być podstawą tworzenia stosunków społecznych opartych na sprawiedliwości i równości szans.

Wówczas jednak oczy społeczeństwa brytyjskiego skierowane były w dużej mierze w stronę rodziny królewskiej. Kryzys monarchii pod koniec lat 90. odbił się szerokim echem na całym świecie. Problemy rodziny królewskiej miały przede wszystkim tło obyczajowe. Tradycyjne wartości, z których słynął dwór, jakby zeszły na drugi plan. Rozpadające się małżeństwa księcia Karola, księżniczki Anny i księcia Andrzeja wywoływały kolejne skandale. Uwielbianą przez Brytyjczyków księżną

²⁷⁰ Paramilitarna grupa lojalistów w Irlandii Północnej

Diana, rekompensując sobie prywatne niepowodzenia, włączała się w działalność charytatywną. Zaangażowanie w walkę z AIDS czy ochronę praw dziecka przysparzało jej grona sympatyków, które z coraz większą niechęcią spoglądało na księcia Karola i jego romans z Camillą Parker Bowles. Po śmierci księżnej w wypadku samochodowym w 1997 roku żałoba ogarnęła cały kraj. Pograżeni w smutku Brytyjczycy nie mogli pozostawić bez komentarza reakcji rodziny królewskiej na te tragiczne wydarzenia. Krytyka dotyczyła przede wszystkim opieszałości w wydaniu oświadczenia po śmierci księżnej oraz kwestii flagi, która ze względów protokolarnych nie została opuszczona na znak żałoby, tak jak oczekiwałoby tego społeczeństwo. Wydarzenia te pokazały, że rodzina królewska przestała być nietykalna. Fala krytyki, która ogarnęła kraj, była wyraźnym sygnałem nadchodzących zmian. Brytyjczycy zaczęli otwarcie sprzeciwiać się tradycyjnym wartościom, postrzegając je coraz częściej jako przyczyny klasowych barier i społecznych nierówności.

Zainteresowanie rodziną królewską nieco osłabło, gdy 10 kwietnia 1998 roku w Belfaście podpisano tak zwane Porozumienie Wielkopiątkowe, które, przynajmniej formalnie, zakończyło trwający od dziesięcioleci krwawy spór o Irlandię Północną. Reformy policji, obustronne rozbrojenie organizacji paramilitarnych, czy konsekwentne wypuszczanie więźniów politycznych, to tylko niektóre z postanowień ugody. Najważniejszym punktem była jednak zgoda Wielkiej Brytanii i Irlandii, aby mieszkańcy Irlandii Północnej sami zdecydowali o swoich dalszych losach. Tak też się stało. Irlandia Północna pozostała w granicach Wielkiej Brytanii²⁷¹. W lipcu odbyło się pierwsze posiedzenie Zgromadzenia Narodowego Irlandii Północnej, które do tej pory decyduje o niemal wszystkich sprawach na jej terytorium, wyłączając jednak bezpieczeństwo, finanse i politykę zagraniczną. Mimo ugody w Belfaście, Brytyjczycy wkroczyli w nowe tysiąclecie bez nadmiernego entuzjazmu.

3.2.3. Problemy społeczne w Wielkiej Brytanii po roku 2000

W wyborach z 2001 r. ponownie zwyciężyła Partia Pracy, jednak późniejsze decyzje rządu poważnie osłabiły jej pozycję. Ataki terrorystyczne w Stanach Zjednoczonych podzieliły społeczeństwo. Gdy w 2003 roku rząd zdecydował się wesprzeć Amerykanów w inwazji na Afganistan, Brytyjczycy nie kryli niezadowolenia.

²⁷¹ Zob. A. Piórko, *Historia Irlandii Północnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, str. 163-229

Autorytet Tony'ego Blaira został wyraźnie nadszarpnięty. Sytuacji nie poprawiły doniesienia o manipulacjach komunikatami wywiadowczymi w związku z działaniami wojennymi w Iraku. Mimo to w 2005 roku stanowisko premiera ponownie objął Tony Blair. Był to już jednak jego ostatni sukces. Ataki terrorystyczne w londyńskim metrze²⁷² oraz oskarżenia o marnotrawienie pieniędzy publicznych poprzez finansowanie działań Partii Pracy wywołały narastające niezadowolenie społeczne. Premierowi nie udało się poprawić negatywnych nastrojów. Nie pomógł wzrost gospodarczy ani spadek bezrobocia – Brytyjczycy chcieli zmian, których początkiem miała być rezygnacja Tony'ego Blaira ze stanowiska premiera. W 2007 r. nowym szefem rządu roku został Gordon Brown. Nie sprostął zadaniu poprawy wizerunku rządu, nie zdołał również skutecznie stawić czoła kryzysowi gospodarczemu z 2008 roku. Niezadowolenie społeczne przełożyło się na wyniki wyborów w 2010 roku, w których triumfowała Partia Konserwatywna, tworząca następnie koalicję z Liberalnymi Demokratami. Premierem został David Cameron, który sprawuje urząd do dziś²⁷³.

Początek XXI wieku to jednak nie tylko problemy związane z terroryzmem, polityką międzynarodową państwa czy gospodarką. Brytyjczycy po dziś dzień borykają się również z problemami etnicznymi i religijnymi, dostrzegalny jest narastający kryzys tradycyjnych wartości. Z jednej strony przyczyn takiego stanu rzeczy można się dopatrywać w globalizacji i polityce unijnej nastawionej na rozwój gospodarczy. Z drugiej zaś za obecny bieg spraw odpowiada rosnące znaczenie dobrobytu, przedkładanego ponad inne kwestie. Kształtowanie się społeczeństwa konsumpcyjnego na Wyspach to jeden z głównych problemów, z którym borykają się obecnie Brytyjczycy. Rozwój konsumpcjonizmu w znaczącym stopniu wpłynął na trendy w stylu życia, których wspólnym mianownikiem wydaje się osłabienie więzi społecznych. Jednostki coraz częściej dążą do samorealizacji, nie bacząc na jej społeczne konsekwencje²⁷⁴. Te zaś są poważne. Mimo że Wielka Brytania jest jednym z najbogatszych państw europejskich, na ulicach z łatwością można dostrzec nierówności społeczne.

²⁷² Zamach terrorystyczny z 7 lipca 2005 roku. W wyniku ataku zginęły 52 osoby, ponad 700 zostało rannych.

Do przeprowadzenia zamachów przyznała się Tajna Grupa Dżihadu Al-Qaidy

²⁷³ Zob. <http://www.infoplease.com/encyclopedia/world/great-britain-history.html#ixzz2XPIXG4HT>

[dostęp: 01.07. 2013]

²⁷⁴ Zob. H. Kaelble, *Spółeczna historia Europy. Od 1945 roku do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, str. 74-95

W roku 2012 niemal 6 mln dorosłych Brytyjczyków żyło w nędzy, a ponad milion doświadczyło skrajnego ubóstwa. Z raportu Institute for Fiscal Studies²⁷⁵ opracowanego w 2013 roku wynika, że do 2020 roku biedy zazna 3,4 mln brytyjskich dzieci, co stanowić będzie niemal 3,5 procenta wszystkich nieletnich. Sytuacja ekonomiczna osób poniżej 18. roku życia jest i będzie uzależniona w znacznym stopniu od zasobności portfela rodziców i opiekunów. Zdaniem badaczy, w roku 2020 niedostatku doświadczy niemal 7,4 mln dorosłych Brytyjczyków. Dzieci wychowujące się w rodzinach dotkniętych biedą podzielią zatem w dużej mierze los swoich rodziców.

Starzenie się społeczeństwa powoduje, że Brytyjczycy coraz silniej uzależniają się od imigrantów. Rosnący wpływ ludności napływowej na kształt tożsamości społecznej rodzi konflikty etniczne i kulturowe²⁷⁶. W społeczeństwie informacyjnym możliwości wyrażania poglądów i potrzeb dają mniejszościom etnicznym szansę domagania się swoich praw na niemal wszystkich płaszczyznach życia społecznego. Coraz wyraźniej widać, jak wielkim wyzwaniem dla rządu staje się zachowanie spójności społecznej. Przykładem może być sytuacja muzułmanów, którzy po atakach terrorystycznych z 2005 roku wciąż nie odzyskali zaufania większości obywateli. Sprzyja to izolacji wyznawców islamu, którzy domagają się coraz większych praw. Przywiązanie muzułmanów do swojej religii jest znacznie silniejsze niż w przypadku katolików czy protestantów. Obserwacja polityki władz w tym zakresie przekonuje, że Wielka Brytania stara się pokazać światu swój postępowy charakter i (w przeciwieństwie choćby do Francji) wspiera mniejszości religijne. Wszelako jeden z głównych problemów, jakim jest zakładanie szkół wyznaniowych przez muzułmanów, wciąż niepokoi dużą część Brytyjczyków²⁷⁷.

Problemem jest także rasizm, który – mimo rozpowszechnionej opinii o tolerancji Brytyjczyków – wciąż nie został rozwiązany. Jak wynika z opublikowanego w 2012 roku sondażu przeprowadzonego przez ośrodek badawczy OnePoll na grupie 2000 Brytyjczyków, jeden na trzech mieszkańców Wysp przyznaje się do uprzedzeń wobec cudzoziemców. Co piąty ankietowany akceptuje nieprzychylnie uwagi wypowiedziane wobec odmiennych grup etnicznych. Rasistowskie skłonności najsilniej odnotowano wśród osób po 55. oraz, co najbardziej niepokojące, między 18. a 24.

²⁷⁵ Zob. <http://www.ifs.org.uk/comms/r78.pdf> [dostęp: 01.07.2013]

²⁷⁶ Zob. J. Siewierski, *Struktura społeczna Wielkiej Brytanii*, [w:] *Współczesna Europa w procesie zmian*, J. Polakowska-Kujawa (red.), Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2006, str. 288-321

²⁷⁷ *Tamże*, str. 316-319

rokiem życia. Ponad 40 proc. badanych podpisuje się również pod dość kontrowersyjnym stwierdzeniem warunkowym „nie jestem rasistą, ale....”²⁷⁸.

Brytyjskie społeczeństwo boryka się także z rosnącą przestępczością, również wśród nieletnich. Od 1997 do 2007 roku liczba zabójstw, napadów, włamań oraz przestępstw na tle seksualnym zwiększyła się aż o 77 proc.²⁷⁹. Coraz częściej mówi się także o narastającym problemie uzależnień. W samej Anglii w 2007 roku ponad 33 proc. mężczyzn i 16 proc. kobiet uznano za osoby nadużywające alkoholu, a w 2009 odnotowano ponad 6,5 tys. zgonów bezpośrednio związanych z alkoholem²⁸⁰. Dysfunkcyjne, uzależnione od opieki społecznej rodziny to kolejny problem, z którym usiłuje walczyć brytyjski rząd.

Problemy te obrazują również artyści uliczni. Podobnie jak w latach 70., 80. czy 90., tak i w XXI wieku nastroje społeczne uwidaczniają się na ulicach brytyjskich miast. Mimo że prawa człowieka trudno analizować w oderwaniu od często subiektywnego kontekstu, w którym rysuje się mapa deficytów i zagrożeń, problemy społeczne wynikające z poczucia ich łamania są już jednak obiektywnym i realnym zagrożeniem ładu społecznego.

3.3. Główne problemy społeczne w Niemczech w latach 1970-2012

Niemcy, a właściwie Republika Federalna Niemiec, to państwo, którego historia społeczna budzi chyba najwięcej kontrowersji²⁸¹. Czasy wojny i powojenne losy społeczeństwa niemieckiego do dziś wywołują wiele emocji. Utrata jednej czwartej terytorium, ponad 5 mln ofiar, wysiedlenia, demilitaryzacja, denazyfikacja – to główne wydarzenia, które hasłowo opisują sytuację w Niemczech tuż po wojnie. Kraj podzielony na 4 strefy okupacyjne utracił autonomię. Społeczeństwo z niepokojem patrzyło w przyszłość, jak się miało okazać – nie bez przyczyny. Odmienne poglądy okupantów na kształt przyszłego państwa niemieckiego doprowadziły do jego podziału. W strefach zachodnich zachowano wolny rynek, przeprowadzono reformę walutową, dążono do odzyskania suwerenności. Na Wschodzie natomiast zarządcy radzieccy zabrali się za poważne reformy w duchu ekonomii socjalistycznej, nacjonalizując banki,

²⁷⁸ Zob. <http://news.onepoll.com/brits-admits-racist> [dostęp: 01.07.2013]

²⁷⁹ Zob. http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY_OFFPUB/KS-SF-09-036/EN/KS-SF-09-036-EN.PDF [dostęp: 01.07.2013]

²⁸⁰ <https://catalogue.ic.nhs.uk/publications/public-health/alcohol/alco-eng-2011/alco-eng-2011-rep.pdf> [dostęp: 01.07.2013]

²⁸¹ Zob. M. Kitchen, *A History of Modern Germany*, Blackwell Publishing, Malden 2006

handel i przemysł. Brak porozumienia co do kształtu przyszłego państwa między Wschodem a Zachodem doprowadził do jego podziału. Proklamowanie w 1949 roku Republiki Federalnej Niemiec zmobilizowało ZSRR do realizacji swojej wizji ustroju na okupowanych terenach: 7 października 1949 roku Wschodnie Niemcy przekształciły się w Niemiecką Republikę Demokratyczną.

Podczas gdy w zachodniej części państwa umacniała się demokracja parlamentarna i zniesiono status okupacyjny, na Wschodzie postępowała izolacja. Protesty społeczne, w tym krwawo stłumione powstanie w czerwcu 1953 roku, jak również masowe ucieczki do RFN niepokoiły „ludową” władzę, która w 1961 roku zdecydowała się na budowę Muru Berlińskiego. Wzniesienie muru wyraźnie pokazało, że NRD nie zamierza nagiąć się do zachodnich standardów.

Mur i umocnienia ciągnące się przez 156 km stały się międzynarodowym symbolem ucisku ze strony władz sowieckich. Podczas prób ucieczki na drugą stronę z dnia na dzień ginęli kolejni ludzie. Niezadowolenie społeczne rosło. Nadzieją na poprawę stosunków między Wschodem a Zachodem, jak również na uspokojenie negatywnych nastrojów po protestach z 1968 roku²⁸², okazał się wybór Willy’ego Brandta²⁸³ na kanclerza RFN. Brandt w 1969 roku zapoczątkował tak zwaną nową politykę wschodnią, której historycznym symbolem stał się pozaprotokolarny gest kanclerza klękającego przed Pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie w roku 1970. Na ten czas przypada również otwarcie nowego rozdziału w relacjach polsko-niemieckich: nowy kanclerz podpisał z premierem PRL „układ o podstawach normalizacji wzajemnych stosunków”, potwierdzający de facto nienaruszalność powojennych granic. Podczas swoich rządów Brandt skupił się na poprawie relacji między NRD i RFN²⁸⁴. Doprowadzając w grudniu 1972 roku do zawarcia tak zwanego Układu Zasadniczego²⁸⁵ o dwustronnych stosunkach z NRD, pokazał, że los odizolowanego społeczeństwa niemieckiego nie jest mu obojętny²⁸⁶. Jednak różnice

²⁸² Protesty w wielu państwach świata pomiędzy 1967 a 1968 rokiem. Czasem przybierały formę wystąpień, innym zaś razem zamieszek lub strajków. Ich inicjatorami byli przede wszystkim młodzi ludzie – studenci, dyskryminowane grupy społeczne. Wydarzenia te miały niemały wpływ na stosunki społeczne w wielu państwach. Największe masowe zamieszki w RFN, po zamachu z 11 kwietnia 1968 roku na lewicowego socjologa Rudiego Dutschke, nazwano „zamieszkami wielkanocnymi”. Protestujący uznali, że odpowiedzialne za zamach są konserwatywne media przeciwnie postulatami ruchu studenckiego

²⁸³ Willy Brandt (właściwie Karl Herbert Frahm; ur. 18 grudnia 1913 r., zm. 8 października 1992) – kanclerz RFN w latach 1969-1974, laureat Pokojowej Nagrody Nobla za tak zwaną politykę pojednania

²⁸⁴ Zob. D. Janicka, *Historia społeczna i polityczna Europy*, Dom Organizatora, Toruń 2007, str. 207-211

²⁸⁵ Zob. J. Skibiński, *Problemy normalizacji stosunków NRD-RFN*, PWN, Warszawa 1982

²⁸⁶ Już w 1970 roku Willy Brandt na spotkaniu szefów rządów w Kassel przedstawił plan poprawy stosunków między NRD i RFN. Zawarto w nim m.in. takie postulaty, jak: oparcie obustronnych stosunków na zasadach praw ludzkich, równouprawnienia, pokojowego współżycia i niedyskryminacji jako powszechnie obowiązujących reguł

w poziomie życia między Wschodem a Zachodem nadal były wyraźnie widoczne. Gdy w NRD pogłębiały się problemy gospodarcze i społeczne, RFN podnosiła się po wojennej porażce. Polityka imigracyjna i układy międzynarodowe przyspieszały rozwój zachodniej części państwa.

3.3.1. Problemy społeczne w okresie podziału – sytuacja społeczna w RFN i NRD

Mimo wsparcia, jakie Niemcy Zachodnie udzielały NRD, standard życia pod totalitarnymi rządami pozostawał wiele do życzenia. Spoglądając ponad Murem Berlińskim, społeczeństwo niemieckie dostrzegało wyraźne podziały. Łamanie podstawowych praw człowieka przez dyktaturę sowiecką spotykało się z międzynarodową krytyką, która jednak nie zmieniała sytuacji. Przywódca NRD, którym od 1971 roku był Erich Honecker²⁸⁷, nie zamierzał iść na poważniejsze ustępstwa. Przyjmując wsparcie z Zachodu, tylko w niewielkim stopniu, jakby na pokaz, łagodził swoją politykę. Ministerstwo Bezpieczeństwa Państwowego²⁸⁸ (Stasi) wciąż udoskonalało aparat nacisku. Represje dotyczyły niemal wszystkich obywateli, przybywało więźniów politycznych. Uznawana za jedną z najdynamiczniej rozwijających się w całym bloku wschodnim gospodarka NRD nie była w stanie konkurować z ekonomicznym przyspieszeniem RFN. Społeczeństwo pozostające pod rządami totalitarnymi nie kryło niezadowolenia ze swojej sytuacji. Zaczęto coraz głośniej dyskutować na temat demokratycznych wartości. Jednak przyjęta w 1974 roku konstytucja, która jednoznacznie definiowała NRD jako „socjalistyczne państwo robotników i chłopów”, wyraźnie podkreśliła podział Niemiec. Socjalistyczna władza nie zamierzała ustępować, ingerując w coraz to nowe obszary życia społecznego.

Jednym z problemów komunistycznej władzy, który stał się ważnym punktem zwalczania opozycji, była działalność Kościoła ewangelickiego. Duchowni coraz częściej krytykowali ustrój na arenie międzynarodowej, nawołując do wsparcia społeczeństwa NRD. Obnażający dwulicowość władzy Kościół stał się jej poważnym

międzypaństwowego prawa czy ułatwień w podróżowaniu z jednego kraju do drugiego. Zob. M. Tomala, *Polityka wschodnia rządu Brandta 1969-1972*, Ośrodek Badania Stosunków Wschód-Zachód, Warszawa 1972, str. 24-27

²⁸⁷ Od 1971 do 1989 roku przywódca NRD. Odsunięty od władzy w 1989 roku. Po upadku Muru Berlińskiego oskarżony o zdradę stanu, korupcję i liczne zbrodnie. Schronienie znalazł w ZSRR. Z powodu odmowy ekstradycji przez władze radzieckie, do kraju wrócił dopiero rok po upadku ZSRR w 1992 roku. Ze względu na zły stan zdrowia oskarżonego wytoczony proces jednak zawieszono. Zmarł w 1994 roku w Santiago w Chile

²⁸⁸ Zob. U. Müller, G. Hartmann, *Stasi. Zmowa niepamięci*, Zysk I S-Ka, Poznań 2012

wrogiem. W 1976 roku, w ramach protestu przeciw autorytarnym rządowi, pastor Oskar Brüsewitz dokonał samospalenia przed kościołem św. Michała w Zeitz²⁸⁹. Władze zareagowały natychmiast, wydając oświadczenie o chorobie psychicznej duchownego. Opinia międzynarodowa nie przyjęła jednak tłumaczeń komunistów. W wyniku protestu w RFN powołano do życia Centrum im. Brüsewita, które miało za zadanie monitorowanie prześladowań kościoła ewangelickiego we Wschodnich Niemczech. Rok 1976 to także protesty przeciwko pozbawieniu obywatelstwa Wolfa Biermanna, słynącego z politycznych pieśni barda. Pozbawienie artysty obywatelstwa wywołało w NRD falę protestów. Ich głównym symbolem stał się list otwarty dwunastu intelektualistów, który z dnia na dzień podpisywały kolejne osobistości ze świata kultury. Represje wobec artysty były dowodem wszechobecnej inwigilacji i cenzury. Publicyści, dziennikarze czy wykonawcy, którzy sprzeciwiali się władzy, podlegali surowym karom. Zakaz publikacji, występów publicznych, aresztowania – to tylko niektóre z sankcji stosowanych przez aparat partyjny. Lista tematów, których nie mogli poruszać ani media, ani artyści, była niezwykle obszerna. Zakazane były m.in. pozytywne wypowiedzi na temat zachodnich państw i kapitalizmu, krytyka NRD, krytyka Związku Radzieckiego, ucieczki z NRD, homoseksualizm, pornografia, nałogi, samobójstwa, alkoholizm czy przestępczość²⁹⁰.

Lata 80. przyniosły ze sobą rosnące niezadowolenie społeczne w NRD. Wynikało to w dużej mierze z trudnej sytuacji gospodarczej i nieudolnej polityki międzynarodowej władz, ale także z dochodzącego zza wschodniej granicy echa polskiego sierpnia – pierwszego częściowo udanego zrywu wolnościowego w bloku socjalistycznym. Wschodnie Niemcy pogrążały się w chaosie. Obywatele coraz śmielej występowali przeciwko totalitarnym rządowi, tworząc niezależne ruchy społeczne. „Apel Berliński”²⁹¹ czy zjazdy o tematyce pokojowej pokazały daleko idącą determinację opozycji. W walkę z systemem zaangażowało się wówczas wielu młodych ludzi, którzy coraz bardziej otwarcie wyrażali swoje poglądy. Pacyfistyczny nastój ogarniał całą wschodnią część Niemiec. Wsparcie ze strony RFN, która z uwagą przyglądała się sytuacji po drugiej stronie Muru, podtrzymywało nastroje społeczne w NRD. Napływające z Zachodu informacje oraz publikacje przyczyniły się do rozwoju podziemnych wydawnictw. Zachodnioniemiecka Partia Zielonych, angażując się

²⁸⁹ Zob. S. Woll, *Wspaniały świat dyktatury*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, str. 377

²⁹⁰ Zob. http://cenzura.zyxist.com/index.php/cenzura_w_nrd [dostęp: 23.06.2013]

²⁹¹ Wzywał do utrzymania pokoju na świecie w duchu antymilitaryzmu. Opublikowany z obawy przed możliwością wybuchu wojny atomowej w Europie

w rozwój Biblioteki Ekologicznej, wspierała zarówno drugoobiegowe inicjatywy wydawnicze, jak i seminaria pokojowe. Gdy w 1985 roku, ze względu na naciski władzy, jeden z kościołów, w którym miał się odbyć zjazd, odmówił współpracy – opozycjoniści postanowili działać na własną rękę. Utworzona w 1986 roku niezależnie od władz kościelnych Inicjatywa na Rzecz Pokoju i Praw Człowieka stała się pierwszą całkowicie samodzielną formacją opozycyjną w NRD. Pionierska, zorganizowana przez Inicjatywę demonstracja przeciwko władzy odbyła się 17 stycznia 1988 roku w Berlinie. Mimo że aparat bezpieczeństwa zareagował masowymi aresztowaniami organizatorów, wydawało się, że nic już nie jest w stanie powstrzymać nadchodzących zmian. W NRD nastały czasy walki o wolność. Nie byłaby ona jednak tak skuteczne, gdyby nie wsparcie z Zachodu.

Natomiast w sąsiedniej RFN podstawowym tematem debat w latach 70. stała się integracja z Europą Zachodnią oraz unormowanie stosunków z państwami Bloku Wschodniego. Polityka pojednania, zapoczątkowana przez Willy'ego Brandta (SPD), postawiła sobie za cel pokazanie otwartości niemieckiego społeczeństwa. Letnie Igrzyska Olimpijskie w Monachium w 1972 roku miały umocnić pozycję RFN na arenie międzynarodowej. Jednakże zamach terrorystyczny, którego dopuściła się palestyńska organizacja „Czarny Wrzesień”, wywołał poważny kryzys. Społeczeństwo niemieckie nie kryło oburzenia, negatywne nastroje narastały. Kwestionowano samą decyzję władz o kontynuacji Igrzysk.

Poza aktywnością w obszarze spraw międzynarodowych, kanclerz zaangażował się również w politykę społeczną w RFN. Za jego rządów zalegalizowano (dotąd „nielegalne”) homoseksualizm oraz seks przedmałżeński, pracownicy najemni uzyskali większe prawa socjalne. Postępujące zmiany nie wszystkich jednak zadowalały. Socjaldemokraci, którzy na fali społecznych przemian liczyli na wsparcie kanclerza w walce z kapitalizmem, srogo się rozczarowali. Brandt w żadnej mierze nie chciał dopuścić, aby RFN zbliżyło się do ustroju komunistycznego. Zainicjowany przez niego ruch dalekosiężnych reform gwałtownie przyhamował w wyniku kryzysu naftowego z 1973 roku, który nie ominął również gospodarki RFN. Wzrost bezrobocia i pogarszający się standard życia spowodowały osłabienie pozycji władzy. Po aferze szpiegowskiej Guillaume²⁹², Brandta na stanowisku kanclerza zastąpił Helmut Schmidt.

²⁹² Gunther Guillaume – bliski współpracownik Willy'ego Brandta, któremu w 1974 roku postawiono zarzut szpiegostwa na rzecz NRD. Sytuacja ta oraz związana z nią fala krytyki rządów kanclerza zmusiły Brandta do podjęcia decyzji o dymisji

Gdy w 1975 roku Schmidt odmówił spełnienia żądań terrorystycznej organizacji RAF²⁹³, wskutek czego w ambasadzie RFN w Sztokholmie zginęło dwoje ludzi, obywatele Zachodnich Niemiec masowo domagali się wyjaśnień. Bezkompromisowość kanclerza nie przysporzyła mu zwolenników. Sytuacji nie poprawiła również polityka jądrowa państwa. Niemcy w większości nie popierali pomysłu budowy elektrowni atomowej. Dynamicznie rozwijający się ruch ekologiczny organizował masowe protesty. Rodząca się wówczas frakcja „Zielonych” zyskiwała coraz większą popularność. Również subkultura punków, rozwijająca się wzorem brytyjskim od przełomu lat 70. i 80., przysporzyła władzy niemałych problemów. Młodzi ludzie coraz częściej jednoczyli się w imię wspólnej sprawy. Sprzeciw wobec polityki zbrojeniowej RFN i budowie elektrowni atomowych przeradzał się w masowe manifestacje. W 1981 roku doszło do największej demonstracji w powojennej historii Niemiec. Na ulice Bonn wyszło wówczas ponad 300 tysięcy ludzi domagających się rozbrojenia. Nastroje antypaństwowe nasilały się z dnia na dzień. Kryzys pogłębiały także oszczędności państwa w sferze społecznej. Gdy w 1982 roku kanclerzem RFN został Helmut Kohl, społeczeństwo oczekiwało poważnych zmian.

Nie nastąpiły one jednak zbyt szybko. Kohl nie ugiął się pod naciskiem grup pacyfistycznych, kontynuując politykę swojego poprzednika w kwestii dozbrojenia. Sprzeciwy nie cichły, co w 1983 roku doprowadziło do wzrostu popularności już oficjalnie zalegalizowanej partii „Zieloni”, która uzyskała kilka miejsc w Bundestagu. Jej nadrzędnymi celami stała się walka w obronie praw człowieka, ochrona środowiska oraz rozluźnienie w sferach obyczajowych. Na czele „Zielonych” stała aktywistka Petra Karin Kelly, która do dzisiaj uznawana jest za jedną z najbardziej zasłużonych postaci w obronie praw człowieka na świecie.

Lata 80. to także szeroko zakrojona polityka RFN w dążeniach do integracji Europy. Wydaje się, że w dużej mierze ówczesne zaangażowanie Helmuta Kohla w politykę odprężenia i podejmowane przez niego decyzje zmierzające do normalizacji stosunków na płaszczyźnie Wschód-Zachód mogły po latach doprowadzić do zjednoczenia Niemiec²⁹⁴.

Mimo hucznych obchodów 40-lecia powstania NRD, których celem było umocnienie komunistycznej władzy, obywatele wschodniej części państwa coraz

²⁹³ Frakcja Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion) – działająca od lat 70. zachodnioniemiecka organizacja terrorystyczna, odwołująca się do idei marksizmu, skrajnie lewicowa

²⁹⁴ Kanclerz Republiki Federalnej Niemiec w latach 1982-1998. Inicjator procesu zjednoczenia państwa.

śmielej spoglądali w kierunku Zachodu. Nadzieje, rozbudzone po ogłoszeniu przez Gorbaczowa pierestrojki i wydarzeniach w Polsce, rychło przełożyły się na masowe bunt w wschodniej części Niemiec, wspierane przez mieszkańców RFN. Zmiany wydawały się nieuniknione²⁹⁵.

3.3.2. Przełom 1989 roku a sytuacja społeczna w Niemczech w latach 90.

Gdy 9 listopada 1989 roku po nieco przedwczesnym oświadczeniu²⁹⁶ sekretarza Komitetu Centralnego SED Guenthera Schabowskiego, że obywatele NRD mogą bez żadnych utrudnień przekraczać granicę między wschodnią a zachodnią częścią Niemiec, tysiące mieszkańców NRD ruszyło w kierunku Muru Berlińskiego, który przez ponad 28 lat dzielił miasto. Jego rozbiórka jednoczyła społeczeństwo niemieckie zarówno po wschodniej, jak i zachodniej stronie. Przepełnieni entuzjazmem obywatele poczuli, że nadszedł czas zmian. Mimo braku wiążących decyzji ze strony władz NRD do północy niemal wszystkie przejścia graniczne zostały otwarte. Zachód z nieskrywaną radością przyjmował obywateli wschodniej części państwa. W atmosferze zwycięstwa na ulicach RFN rozpoczęła się feta, w barach rozdawano darmowy alkohol. Społeczeństwo niemieckie ogarnęła fala euforii²⁹⁷. Po tych wydarzeniach władze NRD nie zamierzały jednak oddać pola, wciąż starano się utrudniać przepływ ludności. Zapoczątkowanych zmian nie dało się już jednak zatrzymać. 13 czerwca 1990 roku na Bernauer StraÙe rozpoczęto oficjalną rozbiórkę muru. 1 lipca kontrola graniczna została zupełnie zniesiona.

12 września 1990 roku kanclerzowi Helmutowi Kohlowi udało się przekonać zarówno państwa alianckie, obawiające się powracającej potęgi Niemiec, jak i Związek Radziecki, skrajnie wówczas osłabiony, do zjednoczenia (tak zwany Traktat 2+4). Tym samym 3 października Niemiecka Republika Demokratyczna została wcielona do RFN. Dla społeczeństwa niemieckiego rozpoczął się nowy etap.

W latach 90. cała Europa stanęła przed nowymi wyzwaniami. W wielu państwach zarówno uwarunkowania polityczne, jak i realia gospodarcze podlegały daleko idącym przekształceniom. Dla Niemców były one bezprecedensowe.

²⁹⁵ Zob. D. Rdzanek, *Zjednoczenie Niemiec w polityce CDU/CSU w okresie kanclerstwa Helmuta Kohla*, [w:] *Niemcy w XXI wieku. Wybrane problemy polityczne i społeczne*, M.M. Kosman (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, str. 37-46

²⁹⁶ Zaskoczony pytaniem dziennikarza o termin, w którym otwarte zostaną granice, Schabowski odpowiedział, że natychmiast. Nie przewidział jednak konsekwencji wynikających z tych przedwczesnych zapewnień

²⁹⁷ Zob. M. Orzechowski, *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, Muza, Warszawa 2012

Zjednoczenie RFN i NRD z 3 października 1990 roku pozwoliło obywatelom na swobodne przemieszczanie się. Wsparcie finansowe, jakie uzyskały tereny byłej NRD od Zachodu, miały na celu wzmocnienie gospodarki całego zjednoczonego państwa. Totalitarne rządy odeszły do przeszłości, a Niemcy poczuli się wolni. Upadek Muru i zjednoczenie nie uwolniło ich jednak od problemów społecznych, które w nowej rzeczywistości przybrały nieco inny kształt.

Wprowadzenie gospodarki wolnorynkowej, własności prywatnej i marki niemieckiej okazało się dla byłej NRD ogromnym wyzwaniem. Kryzys gospodarczy skutkujący ograniczeniem rynku zbytu na wschodzie Europy oraz niemożność sprostania zachodniej konkurencji pogłębiały dysproporcje, a wzrost bezrobocia skutecznie studził entuzjazm związany ze zjednoczeniem kraju. Koszty poniesione w wyniku zjednoczenia przerosły najśmielsze oczekiwania władz. Niemcy zaczęły szukać rozwiązań, które pomogłyby im wyjść z impasu. Finansowanie nowych technologii oraz nauki i wyjście naprzeciw przedsiębiorcom poprzez obniżenie podatków w dłuższej perspektywie przyniosło oczekiwane skutki. Już w 1994 roku gospodarka niemiecka wychodziła na prostą. Mimo to problemy związane ze zjednoczeniem państwa nie zniknęły. Wciąż widoczne dysproporcje między Wschodem a Zachodem rodziły negatywne nastroje społeczne.

Po roku 1990 za główny cel zjednoczonego państwa postawiono demokratyzację Wschodu według zachodniego wzorca. Skupiając się na kwestiach politycznych i gospodarczych, rządzący nie przewidzieli jednak, że głównym problemem, którego skutki widoczne są do dziś, będzie rozwarstwienie społeczne. Gdy pierwsza fala entuzjazmu minęła, na pierwszy plan wysunęły się wyraźnie widoczne podziały. Począwszy od kwestii światopoglądowych, a skończywszy na interpretacji historii, oba społeczeństwa, które miały stać się jednością, różniło zbyt wiele. Spowolnienie gospodarcze w 1996 roku dodatkowo ostudziło zapał wschodniej części Niemiec do współpracy z Zachodem. Narastające problemy demograficzne czy reforma szkolnictwa wyższego, która doprowadziła do spadku zatrudnienia wschodniemieckich naukowców, nie poprawiły sytuacji. W 1998 roku kanclerzem Niemiec został Gerhard Schröder z SPD. Początki jego rządów obfitowały w reformy. Koalicja z Zielonymi przyniosła m.in. wsparcie dla programu finansowania odnawialnych źródeł energii oraz liberalizację prawa do zawierania związków homoseksualnych. W 2003 roku kanclerz, zgodnie z oczekiwaniami niemieckiego społeczeństwa, sprzeciwił się amerykańskiej inwazji w Iraku. Decyzja ta z jednej strony

ochłodziła stosunki z USA, z drugiej jednak umocniła pozycję Niemiec na Starym Kontynencie.

3.3.3. Problemy społeczne w Niemczech po roku 2000

Mimo wielu skutecznych reform, w nowym tysiącleciu popularność Gerharda Schrödera słabła. Oszczędności w polityce socjalnej, będące zapowiedzią likwidacji państwa opiekuńczego, znacząco osłabiły pozycję kanclerza w oczach społeczeństwa. Wybory w 2005 roku zmusiły go do oddania władzy liderce CDU (Unii Chrześcijańsko-Demokratycznej) Angeli Merkel, która pełni tę funkcję do dziś. Problemy społeczne, z jakimi zmagają się obecna kanclerz, to z jednej strony spuścizna przemian z 1990 roku, z drugiej zaś nowe wyzwania, które przed wielokulturowym społeczeństwem stawia przyszłość.

W XXI wieku nadal wyraźnie widać podziały między Wschodem a Zachodem. Zjednoczone państwo, mimo wielu podejmowanych prób, wciąż nie potrafi poradzić sobie ze zróżnicowaniem społecznym. Odmienne wartości objawiają się zarówno w sferze religijnej czy politycznej, jak i w codziennych wyborach. Podczas gdy ponad 70 proc. mieszkańców terenów zachodnich deklaruje przynależność do Kościoła, na Wschodzie liczba ta nie przekracza 26 proc. Mimo to obywatele byłej NRD w większości skłaniają się ku CDU (chadecji), czyli partii prawicowej, która swój skład zasad opiera na tradycjach religijnych. Co więcej – głównie na Wschodzie zyskują popularność radykalne odłamy prawicowe, co wynika przede wszystkim z wyższego w „nowych landach” poziomu niezadowolenia o charakterze ekonomicznym: z bezrobocia i niższego niż na Zachodzie poziomu płac. Radykalizm widziany jest jako alternatywa wobec zastanego porządku.

W Niemczech występują jednak również problemy społeczne ponad geopolitycznymi podziałami. Jednym z nich jest starzenie się społeczeństwa²⁹⁸. Nadzieję na jego rozwiązanie daje rozwój polityki imigracyjnej, która wszelako może też stanowić przyczynę nowych napięć. Skutki napływu obcokrajowców mają bowiem również wymiar negatywny²⁹⁹. Zróżnicowanie kulturowe, etniczne i religijne prowadzi

²⁹⁸ Zob. P. Błędowski, *Zmiany społeczne w zjednoczonych Niemczech – wybrane problemy*, [w:] *Współczesna Europa w procesie zmian*, J. Polakowska-Kujawa (red.), Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2006, str. 258-266

²⁹⁹ Zob. S. Sadowski, *Zmiany demograficzne w Niemczech po II wojnie światowej. Droga do wielokulturowości*, [w:] *Niemcy w XXI wieku. Wybrane problemy polityczne i społeczne*, M. M. Kosman (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, str. 73-92

do wielu konfliktów. Odradzająca się coraz częściej neonazistowska ideologia skierowana przeciwko muzułmanom budzi poważny niepokój. W Nadrenii Północnej-Westfalii czy Dolnej Saksonii niemal codziennie dochodzi do gwałtownych protestów przeciwko budowie meczetów. Mimo niezadowolenia części społeczeństwa niemieckiego z polityki imigracyjnej władz (m.in. Ustawa imigracyjna z 2005 roku), spadek liczby ludności powoduje łagodzenie prawa w tym zakresie. Cudzoziemcom wciąż jednak zdecydowanie trudniej jest doświadczyć społecznego awansu. Aby sytuacja ta mogła ulec zmianie, od 2006 roku kanclerz Angela Merkel organizuje coroczny szczyt integracyjny³⁰⁰, na którym do otwartej dyskusji zaprasza organizacje społeczne i imigracyjne wspierające cudzoziemców.

Problemy ekonomiczne związane ze światowym kryzysem nie ominęły również Niemiec. Destabilizacja gospodarcza spowodowała trudności na rynku pracy, a tym samym wzrost negatywnych nastrojów społecznych. Uwypukliły się nierówności na tle ekonomicznym. Obecnie co czwarty Niemiec jest uważany za osobę ubogą lub korzysta ze świadczeń chroniących go przed ubóstwem³⁰¹. Dziedziczenie warunków ekonomicznych nie ułatwia poprawy sytuacji. Rozwarstwieniu sprzyja również fakt, że ponad połowa majątku znajduje się w posiadaniu 10 proc. społeczeństwa.

Niemalą wpływ na niemieckie społeczeństwo ma także przeszłość i świadomość historyczna. Na arenie międzynarodowej wciąż trwają spory o to, czy Niemcy rozliczyli się już z przeszłością³⁰². W kwestii tej podzielone jest również społeczeństwo niemieckie. Z jednej strony większość Niemców deklaruje, że o Holokauście jako bezprecedensowej zbrodni na skalę światową należy pamiętać, z drugiej jednak niemal 1/3 nie poczuwa się do zbiorowej odpowiedzialności. Bez względu na opinie i odczucia społeczne Niemcy nadal spłacają swój dług wobec narodu żydowskiego. W 2013 roku, mimo cięć budżetowych, rząd RFN zobowiązał się do przekazania ponad 770 mln euro na opiekę nad Żydami, którzy przeżyli Holokaust. Ministerstwo Finansów zadeklarowało, że kwota ta zostanie przekazana poszkodowanym w ciągu najbliższych

³⁰⁰ W 2012 roku na szczycie integracyjnym w Berlinie zaprezentowano „Narodowy Plan Integracyjny”. Większość obserwatorów uznała, że zapoczątkował on przekształcenie Niemiec w państwo imigracyjne. Zob. <http://www.dw.de/szczyt-integracyjny-uczestniczymy-w-przekształceniu-niemiec-w-państwo-imigracyjne/a-15707077> [dostęp: 20.06.2013]

³⁰¹ Zob. <http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/pl/spoeczenstwo/main-content-08/spoeczenstwo-niemieckie.html> [dostęp: 20.06.2013]

³⁰² Zob. D.J. Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999

czterech lat³⁰³. Nie wszyscy Niemcy chcą jednak płacić za zbrodnie swoich przodków – zwłaszcza w dobie kryzysu gospodarczego.

3.4. Główne problemy społeczne w Polsce w latach 1970-2012

Sytuacja społeczna w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej przed rokiem 1970 nie pozostawiała złudzeń. Na płaszczyźnie władza-obywatel dochodziło do coraz to nowych konfliktów. Socjalizm, który zadomowił się na dobre w polskiej rzeczywistości, dawał się we znaki całemu społeczeństwu. Ograniczenie prawa do własności, prywatności i swobody twórczej nikogo już nie dziwiło. Pojęcie „wolność” w rozumieniu władz stawało się swym zaprzeczeniem. W myśl ideologii komunistycznej wolność nie mogła być nieograniczona. W czasach rządów totalitarnych za sytuacje wyjątkowe, które miały tłumaczyć ograniczenia wolności, uznawano niemal wszystkie przejawy życia społecznego. Rozbudowane formy perswazji, często przy użyciu siły, skutecznie osłabiały społeczny opór. Ustrój, który z założenia miał eliminować nierówności społeczne, tylko je pogłębiał.

W 1968 roku, gdy w Czechosłowacji nastały czasy Dubčeka³⁰⁴, Polacy zobaczyli, że walka z systemem, mimo rozbudowanego aparatu bezpieczeństwa, może być skuteczna. Momentem przełomowym okazało się zdjęcie z afisza „Dziadów” w warszawskim Teatrze Narodowym. Protesty studentów z marca 1968 roku przeciw działaniom władzy, które doprowadziły do masowych aresztowań, stały się symbolem walki z niekontrolowanym uciskiem³⁰⁵. Propaganda państwowa winą za manifestacje obarczała młodych intelektualistów pochodzenia żydowskiego, ukazując bunty jako rzekomy przejaw ideologii nacjonalistycznej w duchu syjonizmu³⁰⁶. Mimo usilnych prób opanowania protestów negatywne nastroje nie ustępowały. Władysław Gomułka, ówczesny I sekretarz KC PZPR, zdecydował się na przeciwstawienie niezadowolonym studentom robotników, którzy na wiecach z entuzjazmem skandowali propagandowe, również antysemickie hasła. Szacuje się, że antysemityzm wypływający z kręgów

³⁰³ Zob. J. Noch, *Holocaust pogłębia kryzys w Niemczech. Berlin zobowiązał się do wypłaty kolejnych setek milionów euro ofiarom wojny*, Na Temat, 30.05.2013, <http://natemat.pl/63137,holocaust-poglebia-kryzys-w-niemczech-berlin-zobowiazal-sie-do-wypłaty-kolejnych-setek-milionow-euro-ofiarom-ii-wojny-swiatowej> [dostęp: 12.06.2013]

³⁰⁴ W latach 1963-68 I sekretarz KC KP Słowacji. Realizator reform w partii i państwie, przywódca tzw. praskiej wiosny z 1968. Swój program określał mianem „socjalizmu z ludzką twarzą”. Po sierpniu 1968 roku Dubček pod presją sowiecką wycofał się z reform.

³⁰⁵ Zob. <http://www.marzec1968.pl> [dostęp: 20.06.2013]

³⁰⁶ Zob. A. Skalska-Graczyk, *Obraz wroga w antysemickich rysunkach prasowych marca 1968*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2007

władzy zmusił do opuszczenia kraju ponad 15 tys. osób³⁰⁷. „Socjalizm z ludzką twarzą” musiał jeszcze poczekać. Sytuacji nie poprawiła inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, w której wyniku usunięto Alexandra Dubčeka. Polscy działacze opozycyjni nie kryli niezadowolenia, solidaryzując się z walczącymi Czechami i Słowakami. Kościół coraz silniej krytykował władzę. Przeciwno rządowi twardej ręki Władysława Gomułki występowały także środowiska artystyczne i inteligencja. Sytuacja stawała się coraz bardziej napięta. Niskie płace i brak podstawowych produktów potęgowały rozgoryczenie.

Gdy w grudniu 1970 roku po raz kolejny podniesiono ceny podstawowych artykułów, ponownie wybuchły protesty. Negatywnych emocji nie osłabił układ o dwustronnych stosunkach między PRL a RFN, w którym Niemcy uznawali granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej. Tym razem fala strajków opanowała Wybrzeże³⁰⁸. 14 grudnia gdańscy³⁰⁹ stocznioowcy szturmem ruszyli na budynek KW PZPR. Do tłumienia protestów władza wysłała milicję i wojsko. Nie obeszło się bez ofiar. Krwawo tłumione strajki i wprowadzenie godziny milicyjnej pokazały, że konsensus między władzą a społeczeństwem jest niemożliwy. Strajkował niemal cały kraj³¹⁰. Nie mogąc sobie poradzić z niezadowoleniem społecznym, komuniści postanowili przeprowadzić zmiany w swoich szeregach. Liczyli, że takie działanie nieco uspokoi sytuację. W konsekwencji w grudniu 1970 roku Władysława Gomułkę zastąpił Edward Gierek³¹¹, którego wybór na I sekretarza miał pokazać niezadowolenie partii z działań na Wybrzeżu³¹².

3.4.1. Problemy społeczne w PRL w latach 1970-1989

Nowe władze z jednej strony dystansowały się wobec krwawych starć z protestującymi robotnikami, z drugiej jednak minister obrony narodowej generał

³⁰⁷ Zob. <http://www.sztetl.org.pl/pl/term/49,emigracja-zydow-z-polski> [dostęp: 23.06.2013]

³⁰⁸ Zob. J. Eisler, *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, wydanie II rozszerzone, seria „Monografie”, t. 85, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012

³⁰⁹ Bezpośrednią przyczyną protestów, do których doszło na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku, była podwyżka cen. Pierwsi na ulice wyszli robotnicy Stoczni im. Lenina w Gdańsku. Władza przeciwko strajkującym wysłała milicję i wojsko. Według oficjalnych danych w grudniu 1970 zginęło 45 osób, a 1165 zostało rannych. Zob. J. Marszałec, *Wspomnienia*, [w:] *Kombatant. Biuletyn Urzędu ds. Kombatantów i Osób Represjonowanych*, nr. 12 (240), Warszawa 2010, str. 9

³¹⁰ T. Balbus, Ł. Kamiński, *Grudzień 1970 poza Wybrzeżem w dokumentach aparatu władzy*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2000

³¹¹ Zob. J. Rolicki, *Edward Gierek. Przerwana Dekada*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1990

³¹² Zob. F. Musiał, *Od odwilży do strzałów do robotników (1956-1970)* [w:] *Komunizm w Polsce*, M. Kuś (red.), Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2005, str. 278-288

Wojciech Jaruzelski wciąż stał na stanowisku, że dla utrzymania ładu społecznego działania te były konieczne. Pokazało to jednoznacznie, że zmiany w szeregach rządzących są jedynie fasadowe.

Nowa ekipa postanowiła zjednać sobie obywateli. Decyzje Edwarda Gierka o zamrożeniu cen, złagodzeniu niezwykle dotkliwej cenzury³¹³, która na lata niebytu skazała wielu wybitnych twórców, czy odbudowie Zamku Królewskiego miały pokazać społeczeństwu, że władza dba o swoich obywateli. Cenzorzy nadal jednak ingerowali w życie społeczne, ceny nie utrzymały się długo, a odbudowa Zamku wzbudzała coraz więcej kontrowersji. Władza nie rezygnowała jednak z programu reform. Na fali zmian postanowiono wesprzeć również rolnictwo. Ubezpieczenia społeczne i ulgi podatkowe dla chłopów oraz podniesienie cen skupu mięsa i mleka miały być wyrazem dbałości o mieszkańców wsi³¹⁴. W polityce międzynarodowej nowe-stare władze zdecydowały się na zacieśnienie więzi z Zachodem. Podpisanie w 1975 roku układu o normalizacji stosunków między RFN i PRL było tego najbardziej jaskrawym przykładem. W obawie przed protestami młodych ludzi władza postanowiła uzyskać wpływ na ich postawy poprzez reformę szkolnictwa oraz utworzenie Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej³¹⁵.

Wszystkim działaniom ekipy Gierka towarzyszyło wzmocnienie tonów afirmatywnych w komunikacji ze społeczeństwem, zwane po latach propagandą sukcesu. Wykorzystując media, władza na bieżąco informowała obywateli o swoich osiągnięciach. Ponieważ środki przekazu były upaństwowione, wpływ na treści w nich zawarte mieli jedynie rządzący. Obywatel był wyłącznie odbiorcą propagandowych treści, wychowywanym w duchu ideologii komunistycznej. Wszem i wobec głoszono, że nowa władza odnosi spektakularne sukcesy. Huczne obchody 30-lecia PRL w 1974 roku miały być dowodem potęgi państwa. Jednakże czasy prosperity nie trwały długo. Mimo że protesty społeczne ucichły, a poprawa stosunków z Kościołem³¹⁶ nieco ociepliła wizerunek władzy, w dłuższej perspektywie ekipa rządząca nie poradziła sobie

³¹³ Cenzura w PRL miała charakter prewencyjny. Powołana dekretem z 1946 roku, stanowiła jeden z głównych elementów aparatu kontroli informacji. Do całkowitej likwidacji cenzury doszło w czerwcu 1990 roku

³¹⁴ Zob. J. Karpiński, *Ustrój komunistyczny w Polsce*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Zarządzania im. Leona Koźmińskiego, Warszawa 2005, str. 149-153

³¹⁵ Federacja organizacji młodzieżowych w PRL. Działała w latach 1973-1981. Nadzór nad organizacją pełniła Polska Zjednoczona Partia Robotnicza

³¹⁶ Ekipa Edwarda Gierka postanowiła nieco złagodzić politykę wobec Kościoła. Coraz częściej zezwalano na budowę nowych świątyń. Mimo to władza nadal trwała przy stanowisku, że duchowni powinni zajmować się jedynie kultem religijnym. Z takim stanowiskiem rządzących nie zgadzali się jednak księża, którzy w swojej duszpasterskiej misji widzieli również walkę z wynaturzeniami obowiązującego systemu politycznego. Taka rozbieżność prowadziła do nasilających się nieporozumień

z problemami. Podziały społeczne spowodowane wykluczeniem z życia kulturalnego i politycznego inteligencji, rosnące koszty utrzymania, czasowe niedobory żywności, wszechwładza państwa aspirującego do kontroli nad wszelkimi przejawami życia w wymiarze zbiorowym i jednostkowym – obnażały nieudolność władzy³¹⁷. Nowelizacja Konstytucji w 1976 roku stała się przyczyną kolejnych protestów – przede wszystkim środowisk artystycznych i inteligenckich³¹⁸, w których wyniku władza zmuszona była nieco złagodzić zawarte w dokumencie zapisy. Kończący się pięcioletni plan gospodarczy nie przyniósł zakładanych efektów. Kryzys gospodarczy nie poddawał się propagandowym zakłębom władzy i z roku na rok narastał³¹⁹. Podniesienie w 1976 roku cen produktów żywnościowych wywołało lawinę protestów. Najpierw w Radomiu i podwarszawskim Ursusie, a po chwili już w 97 zakładach w całym kraju. Władza brutalnie tłumiła manifestacje, jednak w obawie przed ogólnokrajowym protestem wycofała się z podwyżek. Wobec strajkujących wyciągnięto poważne konsekwencje – miały miejsce liczne zatrzymania, aresztowania, procesy. Bunt cichły, jednak społeczeństwo z dnia na dzień traciło nadzieję na poprawę sytuacji. Opozycja postanowiła nie dopuścić do dalszego łamania praw protestujących, którzy po strajkach 1976 stawali przed państwowymi sądami. Powstały wówczas Komitet Obrony Robotników postawił sobie za cel wsparcie robotników w tej opresyjnej sytuacji. Ważną organizacją był również założony w 1977 Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela³²⁰. Edward Gierek z niepokojem obserwował rozwój ruchów opozycyjnych. Uzależnienie PRL od wsparcia z Zachodu i obserwacja poczynąń rządu przez środowiska międzynarodowe nie pozwalały mu jednak na drastyczne posunięcia. Na tyle, na ile mógł w ówczesnej sytuacji, zwalczał opozycję, posługując się cenzurą i represjonując co aktywniejszych działaczy organizacji niepodległościowych³²¹. Nadzieją na przerwanie monopolu informacyjnego państwa stały się wydawnictwa drugiego obiegu oraz niezależne wykłady, m.in. działalność Uniwersytetu Latającego³²². Mimo licznych prób uciszenia opozycjonistów podziemnie

³¹⁷ Zob. J. Karpiński, *op.cit.*, str. 157-166

³¹⁸ List 59 – list otwarty środowisk inteligenckich wystosowany na przełomie 1975-1976 przeciwko zmianom w Konstytucji PRL. Główne zarzuty dotyczyły zapisu o kierowniczej roli PZPR

³¹⁹ Nie miały wpływu na gospodarkę PRL miał również światowy kryzys naftowy z 1973 roku

³²⁰ W skrócie ROPCiO – centroprawicowa organizacja antykomunistyczna i niepodległościowa powstała 25 marca 1977 roku. Zob. <http://ipn.gov.pl/kalendarium-histeryczne/ruch-obrony-praw-czlowieka-i-obywatela> [dostęp: 20.06.2013]

³²¹ M.in. zakatowanie na śmierć współpracownika KOR, Stanisława Pyjasa

³²² Uniwersytet Latający – wykłady z zakresu nauk humanistycznych i społecznych organizowane od 1977 roku przez działaczy opozycji w prywatnych mieszkaniach. Od stycznia 1978 roku pod nazwą Towarzystwo Kursów Naukowych. Nazwa pochodzi od nieformalnych instytucji kształcenia wyższego, powstających w Królestwie Polskim i Polsce w XIX i XX wieku, które nie posiadały własnej siedziby

rosło w siłę. Wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża w 1978 spotęgował nastroje opozycyjne. Umocnił też rolę Kościoła jako duchowego przewodnika narodu³²³, co nie mogło spodobać się władzy. Jak czytamy w książce zatytułowanej „Polski dramat 1980-1982”, „kościół był jedyną instytucją o niekwestionowanym autorytecie i prestiżu, która zdołała zachować znaczną niezależność od rządowej kontroli, w zaistniałej więc sytuacji stanowisko kościoła nabrało szczególnego znaczenia w oczach społeczeństwa, jako niezwykle doniosłe i ważne”³²⁴. Podupadająca gospodarka również nie poprawiała nastrojów rządzących. Rosnące zadłużenie, niedobory w zaopatrzeniu, spadek produkcji rolnej i pogłębiająca się inflacja to tylko niektóre z problemów, z jakimi borykało się społeczeństwo pod koniec lat 70.

1 lipca 1980 roku wprowadzono kolejną już w historii Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej podwyżkę cen. Tym razem jednak próbowano wprowadzić ją po cichu, pod osłoną milczenia. Informacje na jej temat pojawiały się sporadycznie, a protesty zagłuszano doraźną podwyżką płac. Mimo to społeczeństwo wyraźnie odczuło skutki zmian. Jak pisze Michał Ogórek w książce „Z prądem i pod prąd” opisującej życie codzienne w PRL w latach 1979-1989: „PRL dowiódł, że mógł jeszcze sterroryzować swoich obywateli, ale wyżywić ich już nie zdołał [...]. Normalne relacje ekonomiczne przestały funkcjonować, codziennie wydawało się, że coś takiego nie może istnieć, ale codziennie istniało”³²⁵. Protesty były nieuniknione. Podobnie jak w roku 1970, tak i teraz rozpoczęły się one na Wybrzeżu³²⁶. Powołany w sierpniu w Gdańsku Międzyzakładowy Komitet Strajkowy wystosował 21 postulatów³²⁷ do władz PRL, apelując o możliwość powołania wolnych związków zawodowych. Do MKS masowo przystępowały kolejne zakłady pracy. W obliczu narastającego konfliktu niepokoju nie kryły władze ZSRR, deklarując pełną gotowość bojową w razie zagrożenia stabilności ustroju socjalistycznego. Ustępstwa władz wydawały się jednak nieuniknione. 30 sierpnia w Szczecinie (a dzień później w słynnej sali BHP w Stoczni

³²³ Mimo złagodzenia restrykcyjnej polityki wobec Kościoła w latach 70. działalność duchownych spotykała się z szeroko zakrojonym niezadowoleniem władzy. Wybór kard. Karola Wojtyły na papieża poskutkowało utworzeniem Wydziału Watykańskiego MSW, który inwigilował osoby z otoczenia Jana Pawła II. Utrudniano również przyjazd papieża do Polski, postrzegając go jako zagrożenie dla stabilności ustroju

³²⁴ J.B. Weydenthal, B.D. Porter, K. Devin, *Polski dramat 1980-1982*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 1991, str. 394

³²⁵ M. Ogórek, Z. Żybertowicz, *Z prądem i pod prąd*, Carta Blanca, Warszawa 2012, str. 7

³²⁶ Jedną z najbardziej znanych uczestniczek opozycyjnych wydarzeń sierpniowych w Gdańsku była Henryka Krzywonos. Za swoje działania na rzecz walki z reżimem otrzymała tytuł Polki Dwudziestolecia, przyznawany przez Kongres Kobiet. Zob. A. Wiśniewska, *Duża solidarność, mała solidarność. Biografia Henryki Krzywonos*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010

³²⁷ Zob. 21 postulatów – <http://www.konserwatyzm.pl/artukul/7849/przypomnijmy-slynnne-21-postulatow-z-sierpnia-1980-roku> [dostęp: 23.06.2013]

Gdańskiej) podpisano porozumienie z protestującymi, na mocy którego uznano wolne związki zawodowe. Powołano wówczas do życia Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność”. Napisy „Solidarność” zaczęły pojawiać się na murach strajkującej stoczni. W wrześniu stanowisko I sekretarza KC PZPR objął Stanisław Kania, który ulegając wpływom frakcji „twardogłowych” w PZPR, nie zamierzał ustępować protestującym. Gdy 10 listopada 1980 roku NSZZ „Solidarność” został zalegalizowany, wydawało się, że jest jeszcze możliwy konsensus. Władze skutecznie jednak owe nadzieje pogrzebały. Przygotowania do stanu wojennego, o którym w swoich szeregach coraz głośniej mówiła władza, trwały. Konflikt w Bydgoszczy, gdzie milicja dotkliwie pobiła związkowców, przyczynił się do kolejnych protestów. NSZZ „Solidarność” zapowiedział również strajk generalny, z którego jednak zrezygnowano. Mimo to sytuacja w kraju stała się bardzo napięta. Kania dążył do pokojowego rozwiązania konfliktów między władzami a „Solidarnością”, ale uznany przez partię za zbyt ugodowego, został usunięty ze stanowiska w związku z planami wprowadzenia stanu wojennego. 18 października 1981 roku I sekretarzem KC PZPR został Wojciech Jaruzelski, który rankiem 13 grudnia poinformował obywateli o wprowadzeniu stanu wojennego³²⁸. Wykorzystując osłabienie „Solidarności”, władza uderzyła z zaskoczenia. Do tłumienia protestów wysłano niemal 100 tys. żołnierzy i milicjantów. Wprowadzono godzinę milicyjną, wstrzymano wydawanie prasy, zmilitaryzowano największe zakłady. Sprzeciw wobec decyzji władz groził więzieniem. Krwawe potyczki na Śląsku, m.in. w kopalni Wujek, nie były wyjątkiem. Władza nie miała zamiaru ustąpić. W 1982 roku zdelegalizowano NSZZ „Solidarność”, zlikwidowano również Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich. W 1983 roku rozwiązano Związek Polskich Artystów Plastyków oraz Związek Literatów Polskich. Opozycja musiała zejść do podziemia, gdzie wydawała własne książki i prasę, szykując się do otwartej walki z władzą. W okresie stanu wojennego internowano ponad 10 tys. osób³²⁹. Jednak z czasem, zwłaszcza wobec „małej normalizacji” po zawieszeniu stanu wojennego – jej wpływy słabły. W obliczu osłabienia opozycji 22 lipca 1983 roku stan wojenny zniesiono³³⁰. Aparat partyjny odzyskiwał swoje wpływy. Aktywiści podziemnej „Solidarności” coraz częściej skłaniali się ku normalizacji stosunków

³²⁸ Zob. K. Świdrak, *13 wspomnień ze stanu wojennego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

³²⁹ *Słownik Encyklopedyczny. Edukacja obywatelska. Polska i świat współczesny*, R. Smolski, M. Smolski, E.H. Stadtmüller (red.), Wydawnictwo Europa, Wrocław 1999, str. 388-389

³³⁰ Spekulacje na temat wydarzeń stanu wojennego opisuje w książce „Krfotok” Edward Redliński. Alternatywny scenariusz przedstawiony w publikacji wywołał wiele kontrowersji w środowiskach prawniczych. Autorowi zarzucano sprzeniewierzenie się autorytetom i gloryfikację gen. Jaruzelskiego.

poprzez podjęcie rozmów z władzą. Zamordowanie w październiku 1984 roku księdza Jerzego Popiełuszki³³¹ przez funkcjonariuszy Samodzielnej Grupy „D” Departamentu IV MSW spowodowało jednak wzrost negatywnych nastrojów społecznych. Pogrzeb duszpasterza przerodził się w wielką narodową demonstrację. Do walki z władzą coraz aktywniej włączał się Kościół³³². Mimo zadowolenia władz ze skutków wprowadzenia stanu wojennego sytuacja w państwie nie była w żadnej mierze stabilna. Zastraszone społeczeństwo wyraźnie dostrzegało, że rzeczywistości PRL daleko do standardów przyjaznego państwa opiekuńczego. Kryzys ekonomiczny narastał. Znaczna część młodych ludzi zdecydowała się na emigrację. W takiej atmosferze wzrastała korupcja i społeczne zubożenie. Katastrofa w ukraińskim Czarnobylu i związane z nią protesty przeciwko budowie elektrowni atomowej w Żarnowcu uwypukliły nieudolność władzy na niemal wszystkich polach. Zaczęły pojawiać się głosy, że bez wprowadzenia wolnego rynku i swobód obywatelskich nie uda się obronić polskiej gospodarki. Okazało się, że tym razem nie tyle opozycja, co ekonomia stanęła na drodze komunistom. Z tą jednak walczyć przy użyciu siły nijak się nie dało. Po strajkach, jakie wybuchły w 1988³³³ roku, władze, dostrzegając odradzające się nastroje opozycyjne, wiedziały, że prędzej czy później będą zmuszone do pertraktacji. Protesty pod hasłem „Nie ma wolności bez Solidarności” przyniosły oczekiwany skutek. 31 sierpnia Lech Wałęsa przystąpił do rozmów z gen. Kiszczakiem, które miały na celu złagodzenie protestów. Pośród rozmaitych desperackich zachowań władz w schyłkowej fazie PRL, 6 lutego 1989 roku rozpoczęto obrady Okrągłego Stołu. Najważniejszymi zarówno z politycznego, jak i społecznego punktu widzenia decyzjami okazały się relegalizacja „Solidarności” oraz ustalenie częściowo wolnych wyborów do Sejmu i wolnych do Senatu, w których w szranki z dotychczasową władzą miała stanąć opozycja. W wyborach z 4 czerwca 1989 roku opozycja odniosła ogromne zwycięstwo, którego rozmiarów strona rządowa nie przewidziała. Wciąż jednak obowiązywały ustalenia Okrągłego Stołu, które nie przewidywały oddania pełni władzy reformatorem. Z czasem sytuacja uległa jednak zmianie. Jej zapowiedzią było powstanie rządu koalicyjnego z udziałem „Solidarności” i wybór Tadeusza Mazowieckiego na

³³¹ Zob. P. Litka, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Dni, które wstrząsnęły Polską*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2010

³³² Zob. M. Jasiukiewicz, *Kościół katolicki jako ośrodek życia politycznego w latach 1984-1988*, [w:] *Ewolucja życia politycznego Polski po stanie wojennym*, A. Antoszewski, J. Sommer (red.), Uniwersytet Wrocławski Wydział Nauk Społecznych, Wrocław 1990, str. 258-274

³³³ Fala strajków w polskich zakładach pracy, która pośrednio przyczyniła się do rozmów opozycji z władzą w 1988 roku i obrad Okrągłego Stołu, prowadzących do transformacji ustrojowej PRL. Strajkowano m.in. w Hucie im. Lenina w Krakowie, Hucie Stalowa Wola i Stoczni Gdańskiej

stanowisko premiera we wrześniu 1989 roku. Mazowiecki był pierwszym niekomunistycznym premierem w rozpadającym się Bloku Wschodnim. Lata 90. postawiły przed uwolnionym spod rządów komunistów społeczeństwem niemałe wyzwania.

3.4.2. Problemy okresu przemian i transformacji systemowej w latach 90.

30 stycznia 1990 roku Polska Zjednoczona Partia Robotnicza dokonała samorozwiązania. Odpowiedzialność za losy odrodzonego państwa przejęła opozycja³³⁴. Społeczeństwo Rzeczypospolitej Polskiej, jak od grudnia 1989 roku nazywało się państwo polskie (w preambule do późniejszej Konstytucji zwane również III Rzeczpospolitą), odradzało się po latach ucisku. Postępujące zmiany wymagały jednak poświęceń. Plan uzdrowienia gospodarki, którego autorem był ówczesny minister finansów Leszek Balcerowicz, wzbudził wiele kontrowersji. Likwidacja PGR-ów, otwarcie rynku na obcy kapitał czy prywatyzacja pociągnęły za sobą wzrost bezrobocia. Sytuacja ta sprzyjała nadużyciom finansowym, których pierwszą zapowiedzią była tak zwana afera FOZZ³³⁵. Obywatele nie kryli rozczarowania. Mimo krytycznych głosów ze strony społeczeństwa, plan naprawy gospodarki w latach 1990-1998 doprowadził m.in. do spadku inflacji, rozwoju handlu zagranicznego i korzystnych przekształceń systemu bankowego. W ciągu niespełna dwóch lat powstało niemal 600 tys. przedsiębiorstw prywatnych otwartych na nowych pracowników³³⁶. Mimo to pierwsza faza radykalnych reform osłabiła pozycję Tadeusza Mazowieckiego w oczach obywateli. Zwycięstwo Lecha Wałęsy w wyborach w 1990 roku miało być symbolem nowego rozdania. Pierwsze demokratyczne wybory parlamentarne w wolnej Polsce odbyły się w 1991 roku. Uformowany wówczas rząd pod przewodnictwem Jana Olszewskiego nie utrzymał się długo – podobnie jak kolejne gabinety, których trwałość kilkakrotnie przegrywała z partyjnymi ambicjami. Niestabilność rządów nie była jednak największym problemem, z jakim borykało się społeczeństwo.

Wprowadzenie gospodarki wolnorynkowej całkowicie odmieniło rzeczywistość. Dla jednych kapitalizm okazał się szansą, dla innych zmorą. Kwitł handel uliczny,

³³⁴ Dalsze losy działaczy partyjnych – zob. F. Musiał, J. Szarek, *W III Rzeczypospolitej – postkomuniści (1989-2005)*, [w:] *Komunizm w Polsce*, M. Kuś (red.), Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2005, str. 384-411

³³⁵ Celem powołanego w 1989 roku Funduszu Obsługi Zadłużenia Zagranicznego był skup na wtórnym rynku zagranicznych długów PRL po zaniżonych cenach, będących wynikiem niskich notowań długu. W rzeczywistości niezgodne z prawem międzynarodowym działania FOZZ stały się polem do nadużyć i doprowadziły do ogromnej defraudacji środków publicznych. Procesy w sprawie FOZZ zakończyły się dopiero w 2007 roku

³³⁶ *Słownik Encyklopedyczny. Edukacja obywatelska. Polska i świat współczesny...* str. 38

sklepy zapełniały się zagranicznymi towarami. Co bardziej przedsiębiorczy obywatele kupowali i sprzedawali niemal wszystko, korzystając z dobrodziejstw swobody gospodarczej. Byli jednak i tacy, którzy nie potrafili odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Brak gwarancji zatrudnienia oraz nieumiejętność dostosowania się do twardych zasad konkurencji pogłębiały dysproporcje społeczne. Prywatyzacja i upadek wielu nierentownych przedsiębiorstw pogłębiały kryzys. W nie najlepszej kondycji były także gospodarstwa rolne. Przestarzałe technologicznie maszyny i apatia chłopów to główne przyczyny ubożenia wsi. Negatywnych nastrojów społecznych nie poprawiały kolejne afery z udziałem tak zwanych nowych biznesmenów. Nadużycia spółki Art-B³³⁷ wywołały lawinę oskarżeń pod adresem rządu i nieszczerłego systemu bankowego.

W latach 90. odrzucono interwencjonizm państwowy niemal we wszystkich dziedzinach. Ograniczono zasiłki dla bezrobotnych, zlikwidowano kredyty na tworzenie miejsc pracy, przywrócono swobodę walutową, uwolniono ceny. Zaczęły powstawać wolne media, przełamujące informacyjny monopol państwa³³⁸. Kolportaż prasy przestał być uzależniony jedynie od „Ruchu”. Założone przez Krzysztofa Klickigo przedsiębiorstwo „Kolporter” otworzyło nowe możliwości na rynku. 5 grudnia 1992 roku, na mocy przyznanej koncesji rozpoczął nadawanie pierwszy komercyjny kanał telewizyjny – Polsat. Wydawnictwa prasowe i książkowe rozwijały się swobodnie w warunkach braku cenzury (zniesionej w 1990 roku). Artyści mogli bez obaw twórczo rozwinąć skrzydła. Dawni działacze PZPR nie pozostali jednak bez wpływu na nową rzeczywistość informacyjną. Zasiadali w radach nadzorczych TVP, publikowali w powstających gazetach. Mimo że często stanowili elitę polityczno-medialną, ich ingerencja w treści rozpowszechniane przez niezależne media była już jednak znikoma. Dużo emocji budził, będąc swoistym symbolem rozliczenia dawanych władz z przeszłością, proces lustracyjny zapoczątkowany w 1992 roku. Stopniowe ujawnianie współpracy ze służbami bezpieczeństwa PRL osób pełniących w nowym państwie funkcje publiczne miało na celu wyeliminowanie z życia politycznego

³³⁷ Właściciele firmy, Bogusław Bagsik i Andrzej Gąsiorowski, wykorzystując tzw. oscylator ekonomiczny, kilkadziesiąt razy oprocentowywali w bankach tę samą wpłatę. Po ujawnieniu afery obaj przedsiębiorcy uciekli z kraju. Bagsikowi w 2000 roku udało się postawić zarzuty. Został skazany. Biznesmen odwołał się od wyroku do Trybunału w Strasburgu. Gąsiorowski nadal przebywa poza granicami kraju. Zob. J. Solska, *Co zostało po Art- B*, *Polityka*, nr 29 (2816), 13 lipca 2011, str. 21–23

³³⁸ Por. *Demokratyczne przemiany polskich mediów w latach 1989-2009*, K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010

współodpowiedzialnych za lata reżimu³³⁹. W latach 90. swoją pozycję zaczął również odbudowywać Kościół, któremu społeczeństwo nie zapomniało działalności opozycyjnej w PRL. Coraz bardziej widoczni w życiu publicznym duchowni zyskiwali znaczący wpływ na decyzje władzy w sferze moralnej. Wynikiem szeroko wpieranych przez społeczeństwo działań Kościoła było przyjęcie w styczniu 1993 roku przez Sejm ustawy o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalności przerywania ciąży³⁴⁰.

Na fali zmian powstające jak grzyby po deszczu partie wysuwały coraz to nowe programy naprawcze. Można było jednak wyraźnie dostrzec, że społeczeństwo nie było w pełni przygotowane na taką rewolucję. Zwycięstwo w wyborach w 1995 roku Aleksandra Kwaśniewskiego, kandydata lewicy, wyraźnie ukazało ogrom obaw społeczeństwa przed eskalującymi zmianami i tęsknotę wielu obywateli za przeszłością, w tym opiekuńczą rolą państwa. Zmiany były już jednak nieodwracalne i nawet polityk wywodzący się ze starych struktur władzy nie miał możliwości ich powstrzymania. Co więcej, nawet nie podjął takiej próby.

W obliczu reform, 2 kwietnia 1997 roku Zgromadzenie Narodowe II Kadencji uchwaliło Konstytucję Rzeczypospolitej Polskiej. Oficjalnie uznano podział władzy na ustawodawczą, wykonawczą i sądowniczą. Zalegalizowano również gospodarkę rynkową. 25 maja 1997 roku w referendum konstytucyjnym Polacy opowiedzieli się za przyjęciem ustawy zasadniczej. Nadzieję na zmiany społeczeństwo wyraziło również poprzez wybór nowej władzy. Wygrana w 1997 roku Akcji Wyborczej Solidarność miała być gwarantem stabilizacji. Tak się jednak nie stało. Mimo przyjęcia Polski do NATO 12 marca 1999 roku społeczeństwo nadal boleśnie odczuwało skutki transformacji.

3.4.3. Problemy społeczne w Polsce po roku 2000

W nowe tysiąclecie Polacy weszli w atmosferze wyborów prezydenckich. Ponownie zwyciężył Aleksander Kwaśniewski. W 2001 roku w parlamencie większość zdobyła koalicja Sojuszu Lewicy Demokratycznej, Unii Pracy i Polskiego Stronnictwa Ludowego, konsumując niezadowolenie społeczne z dotychczasowych rządów. Porażka

³³⁹ Zob. *Wokół teczek bezpieki. Zagadnienia metodologiczno-źródłoznawcze*, F. Musiał (red.), Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 2006

³⁴⁰ Zob. Dz.U. 1993 nr 17 poz. 78

prawicy była przede wszystkim pochodną nieudolnej polityki wewnętrznej. Kontrowersje wokół zapoczątkowanych jeszcze w 1999 roku czterech głównych reform – służby zdrowia, edukacji, podziału terytorialnego oraz ubezpieczeń społecznych – znacznie uszczupliły elektorat prawicy. Ponad 1/3 gospodarstw domowych była zmuszona do rezygnacji z uczestnictwa w życiu kulturalnym ze względów finansowych. Według raportu „Diagnoza społeczna 2000”³⁴¹ w 2000 roku znacznie spadła pozytywna ocena procesu transformacji. Zaledwie 8 proc. dorosłych Polaków uznało przemiany za udane. Ponad 50 proc. stwierdziło zaś, że żyło im się lepiej przed 1989 rokiem. Zadowolenie z sytuacji w państwie wyraziło jedynie 20 proc. Pozostali podkreślali swoje rozczarowanie. Poniżej granicy niedostatku w lutym 2000 roku znalazło się 30 proc. badanych gospodarstw domowych. Negatywne nastroje społeczne przełożyły się na wynik wyborów. Nowa władza nie była jednak w stanie zlikwidować dysproporcji społecznych. Rządy lewicy, w których jeszcze w 2001 pokładano tak wiele nadziei, nie podołały wyzwaniom. Korupcja i związane z nią skandale, jak afera Rywina czy afera starachowicka, obnażały nieudolność władzy. Plan oszczędnościowy, który miał uzdrowić polską gospodarkę, nie powiódł się. Wzrastało bezrobocie, a tym samym niezadowolenie społeczne. Liczono, że sytuację poprawi wstąpienie Polski do Unii Europejskiej³⁴². Tak się jednak nie stało. Dzień po akcesji z 1 maja 2004 roku rząd Leszka Millera podał się do dymisji.

Przystąpienie Polski do Unii Europejskiej okazało się dużym wyzwaniem dla kolejnej władzy. Wybory parlamentarne w 2005 roku wygrało Prawo i Sprawiedliwość, a fotel prezydencki objął Lech Kaczyński. Prawica triumfowała. Mimo trudności związanych z utworzeniem rządu większościowego politycy PiS utrzymali się przy władzy jeszcze 2 lata. W 2007 podjęto jednak decyzję o skróceniu kadencji Sejmu i rozpisaniu nowych wyborów. Tym razem partią zwycięską okazała się Platforma Obywatelska, która w koalicji z PSL rządzi do dziś. Podobnie jednak jak poprzednie gabinety, nie jest w stanie poradzić sobie z negatywnymi nastrojami społecznymi, co szczególnie widoczne jest od połowy drugiej kadencji rządów Donalda Tuska.

³⁴¹ Zob. Warunki i jakość życia Polaków oraz ich doświadczenia z reformami systemowymi po 10 latach transformacji, Diagnoza społeczna 2000, http://www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza_raport_2000.pdf [dostęp: 11.06.2013]

³⁴² W przeprowadzonym 7 i 8 czerwca 2003 referendum 77,45 proc. głosujących w nim obywateli opowiedziało się za przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej. 22,55 proc. było przeciwnych

Otwarcie rynku pracy związane z przystąpieniem do Unii Europejskiej okazało się dla wielu Polaków realną szansą na poprawę bytu w sytuacji wysokiego bezrobocia w kraju. Masowa imigracja w poszukiwaniu lepszego życia przestała wiązać się z uciążliwymi procedurami. Według raportu European Citizen Action Service opracowanego w 2005 roku, poza granicami kraju w Unii Europejskiej pracowało już ponad 1,2 mln Polaków³⁴³. Entuzjazm wynikający z możliwości migracyjnych nie trwał jednak długo. Polacy coraz częściej narzekali na dyskryminację i jakość pracy. Brak możliwości zatrudnienia w kraju skłaniał ich do pozostania poza jego granicami. Nawet gdy wracają, deklarują, że jest to jedynie stan przejściowy.

Bezrobocie, którego stopa w grudniu 2012 roku wynosiła 13,4 proc., przynosi wiele poważnych problemów społecznych. Ubóstwo, alkoholizm czy narkomania to tylko niektóre pochodne niedostatku wynikającego z braku pracy. Poniżej granicy skrajnego ubóstwa w Polsce w 2012 roku żyło około 4 proc. gospodarstw domowych, jednak ponad 1/3 respondentów uważała się za dotkniętą niedostatkiem. Odsetek osób, które nadużywały alkoholu, był największy od 1991 roku. Ponad trzykrotnie wzrosła również narkomania. Na nałogi najbardziej podatne są osoby młode, biernie zawodowo³⁴⁴.

Spadek liczby praktykujących katolików pokazuje, że w sytuacjach kryzysowych Kościół przestaje być podporą. Z roku na rok coraz mniej Polaków uczestniczy w mszach. W 2011 roku odnotowano największy spadek liczby praktykujących od niemal 20 lat. Co więcej, w mszach uczestniczą przede wszystkim osoby starsze. Wiernych ubywa. Nie oznacza to jednak, że Polacy nie przywiązują wagi do religii. Wolą modlić się jednak w domach. Kryzys Kościoła wiąże się przede wszystkim z nagłaśnianymi przez media aferami w szeregach duchowieństwa oraz konserwatywnymi poglądami kleru w kluczowych dla społeczeństwa kwestiach, jak prawo do aborcji, in vitro czy antykoncepcja³⁴⁵. Negatywny stosunek do homoseksualizmu również nie wpływa korzystnie na jego wizerunek, choć akurat ten problem nie wydaje się kluczowy, ponieważ Polacy w większości nie tolerują odmiennej orientacji seksualnej. Jak wynika z badań przeprowadzonych w 2013 roku

³⁴³ Zob. *ECAS Report on Free Movement of Workers – Who's Still Afraid of EU Enlargement?*, www.ecas.org [dostęp: 05.07.2013]

³⁴⁴ Zob. Dane Głównego Urzędu Statystycznego, http://www.stat.gov.pl/gus/5840_677_PLK_HTML.html [dostęp: 09.07.2013]

³⁴⁵ Zob. Warunki i jakość życia Polaków, *Diagnoza Społeczna 2011*, <http://ce.vizja.pl/en/issues/volume/5/issue/3> [dostęp: 05.07.2013]

przez CBOS³⁴⁶ ponad 83 proc. Polaków uważa homoseksualizm za odstępstwo od normy, a co czwarty badany jest zdania, że nie powinien być w ogóle akceptowany. Niemal 2/3 badanych odmawia osobom odmiennej orientacji prawa do przedstawiania swojego stylu życia. Problemami polskiego społeczeństwa są także rasizm oraz antysemityzm. Ksenofobia i nacjonalizm stają się coraz wyraźniej odczuwalne, zwłaszcza wśród ludzi młodych. „Ponad 600 incydentów na tle rasistowskim i ksenofobicznym, aktów dyskryminacji oraz przestępstw popełnionych na tym tle odnotowało w *Brunatnej Księdze 2011-12* stowarzyszenie *Nigdy Więcej*. Aktów agresji w ostatnich latach przybywa”³⁴⁷. Mimo że Polacy w przeważającej większości nie negują bezprecedensowego rozmiaru zbrodni, jaką był Holokaust, w 2010 roku niemal 20 proc. uważało spadek liczby Żydów będący skutkiem zagłady za korzystny dla kraju³⁴⁸. Niechęć i nieufność społeczeństwa do innych narodów uwidoczniła się również po katastrofie smoleńskiej, w której zginęło 96 osób – wśród nich ówczesny prezydent Lech Kaczyński. Niemal 17 proc. Polaków w 2011 roku w katastrofie z 10 kwietnia upatrywało spisek Rosjan. Polacy z natury nie ufają innym, plasując się pod tym względem na jednym z ostatnich miejsc w Europie. Wynika z tego również niechęć do uczestnictwa w życiu zbiorowości – problem, którego nie udało się rozwiązać od czasów transformacji, skutkujący słabością i niewielkimi postępami w budowie społeczeństwa obywatelskiego, które w Polsce niemal nie istnieje³⁴⁹.

3.5. Podsumowanie

Analizując kwestię rozumienia i przestrzegania praw człowieka w kontekście problemów społecznych w wybranych państwach, można zauważyć szereg występujących współzależności. Ograniczenie wolności czy niezaspokojone prawo do godnego życia prowadzą do wzrostu negatywnych nastrojów społecznych, te zaś sprzyjają powstawaniu coraz to nowych problemów. Ich tło i charakter zależą

³⁴⁶ Zob. Stosunek do praw gejów i lesbijek oraz związków partnerskich, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_024_13.PDF [dostęp: 09.07.2013]

³⁴⁷ MAC/tr, *Raport: coraz więcej ksenofobii i rasizmu w Polsce. Ten trend szybko nie wygaśnie*, tvn24.pl, 21.02.2013, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/raport-coraz-wiecej-ksenofobii-i-rasizmu-w-polsce-ten-trend-szybko-nie-wygasnie,307712.html> [dostęp: 08.07.2013]. Szczegółowy raport na <http://www.nigdywiecej.org/475-20> [dostęp: 08.07.2013]

³⁴⁸ Zob. Raport TNS OBOP, *Antysemityzm w Polsce A.D. 2010*, 19.04.2010, <http://obop-arch.tnsglobal.pl/archive-report/id/7838> [dostęp: 04.07.2013]

³⁴⁹ Zob. *Warunki i jakość życia Polaków, Diagnoza Społeczna 2011*, <http://ce.vizja.pl/en/issues/volume/5/issue/3> [dostęp: 05.07.2013]

przede wszystkim od sfery życia, w którą ingeruje władza lub inne grupy roszczące sobie prawo do kształtowania rzeczywistości.

W Wielkiej Brytanii od 1970 do 2000 roku problemy społeczne, z którymi stykali się obywatele, miały przede wszystkim podłoże gospodarcze oraz obyczajowe – związane w znacznym stopniu z religią. XXI wiek pokazał, że mimo szeregu reform problemy te są wciąż żywe. Zmieniły się wprawdzie warunki i punkty ciężkości, jednak główny nurt pozostał niezmienny. Problemy gospodarcze, których nie udało się przezwyciężyć przez lata, generowały kolejne. Starzenie się społeczeństwa poskutkowało otwarciem granic dla imigrantów, którzy przywieźli ze sobą własną religię i tradycję. Rodzące się w takich warunkach rasizm i dyskryminacja wynikają z poczucia zagrożenia, obaw przed konfrontacją z tym, co nieznane. Pojawiające się głosy społecznego niezadowolenia dotyczą przede wszystkim zawłaszczania przez imigrantów rynku pracy. Gospodarka kapitalistyczna, której jednym z głównych założeń jest konkurencyjność, budzi coraz więcej negatywnych emocji. Społeczeństwo brytyjskie z jednej strony zmuszone jest do otwartości, z drugiej niechętnie godzi się na postępujące zmiany.

Z podobnym problemem borykają się Niemcy. Starzenie się społeczeństwa i perspektywa katastrofy systemu emerytalnego opartego na solidarności międzygeneracyjnej niejako wymusza życzliwość wobec przyjezdnych. Spada dzietność – wskutek rosnących aspiracji konsumpcyjnych, ale i wobec braku gwarancji osiągnięcia godziwych warunków życia obywatele nie decydują się na powiększanie rodzin, co rodzi nowe i konserwuje stare problemy. Wciąż żywe są animozje między Wschodem a Zachodem. Mieszkańcy byłej NRD wspominają przeszłość z coraz większym rozrzewnieniem. Podobnie jak znaczna część Polaków, którzy sprawiają wrażenie, jakby zapomnieli, z czym naprawdę wiązały się realia PRL. To jednak skutek nie tyle tęsknoty za starym porządkiem, co niezadowolenia ze stanu obecnego. Rozwarstwienie społeczne, bieda, nieumiejętność odnalezienia się na konkurencyjnym rynku rodzą frustracje. Te z kolei przekładają się na wzrost agresji, ksenofobii, alkoholizmu czy narkomanii. Jedne problemy generują drugie. Wszystkie zaś mają swoje korzenie w historii. Historia ta opowiadana jest zarówno przez jej uczestników, jak i postronnych komentatorów. Nośnikiem informacji są przede wszystkim książki i media. Widoczna jest jednak również na ulicach. Co uważniejszy obserwator może wiele wyczytać z murów mijanych budynków. Zaangażowany nurt sztuki ulicznej, który na dobre zdomowił się w Europie, wciąż zyskuje na znaczeniu.

Mimo że w żadnym z analizowanych w niniejszej pracy państw nie ma już oficjalnej cenzury, media są w większości niezależne, a dostęp do nich teoretycznie nieograniczony – ludzie coraz chętniej sięgają po farby. Można z tego wywnioskować, że obrazy uliczne wciąż stanowią jedną z istotniejszych form wyrazu, również wyrazu niezadowolenia. Próba odpowiedzi na pytanie, czy trapiące Wielką Brytanię, Niemcy i Polskę problemy społeczne lat 1970-2012 można odczytać z przekazów umieszczanych w przestrzeni publicznej i czy sztuka uliczna to wiarygodne medium komunikacji społecznej – są poniższe badania.

ROZDZIAŁ CZWARTY. Analiza wybranych dzieł sztuki ulicznej jako nośników przekazów w procesie komunikacji społecznej

Sztuka to magia, bez dwóch zdań, ale źródłem wszystkich dzieł sztuki, nawet tych najbardziej dziwacznych, jest szara codzienność.

Stephen King
Ręka mistrza

4.1. Kryterium doboru materiału badawczego

Wstępem do analizy sztuki ulicznej w kontekście jej funkcji medium komunikacji społecznej było odpowiednie określenie formy materiału badawczego. Jako materiał badawczy posłużyły obrazy sztuki ulicznej przedstawiające wydarzenia o znaczeniu społecznym w wybranym uprzednio obszarze i czasie, uwiecznione na fotografiach zastanych bądź wykonanych przez autorkę. Dobór materiału badawczego oparty został na czteroetapowej selekcji. Pierwszy etap objął wstępny wybór materiałów spośród dostępnych w publikacjach drukowanych (72 publikacje, w tym albumy oraz artykuły prasowe), internecie (62 portale archiwizujące obrazy sztuki ulicznej)³⁵⁰, jak i pochodzących z archiwum własnego autorki (437 zdjęć obrazów sztuki ulicznej). Etap ten pozwolił na wyselekcjonowanie udokumentowanych obrazów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej spośród form uwiecznionych w Wielkiej Brytanii, Niemczech oraz Polsce.

Następnie na podstawie wstępnej analizy dokonano wyboru najbardziej reprezentatywnych wytworów, opierając się na 5 podstawowych kryteriach:

- **dacie powstania wytworu** – obrazy z lat 1970-2012
- **lokalizacji** – miasta z największą liczbą udokumentowanych obrazów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w wybranych państwach, ze względu na dostęp do jak najszerszego grona odbiorców (zasięg):
 - **Wielka Brytania:** Londyn, Bristol, Belfast
 - **Niemcy:** Berlin, Düsseldorf, Hamburg
 - **Polska:** Warszawa, Gdańsk, Kraków

³⁵⁰ Wykaz wszystkich albumów oraz stron www znajduje się w bibliografii

- **tematyce obrazu** – wytwory poruszające zagadnienia istotne z punktu widzenia danej społeczności w danym okresie według klucza problemów społecznych opisanych w rozdziale III – religia, ideologia, polityka, ekonomia (gospodarka)
- **popularności obrazu w innych środkach przekazu** – jego dostępność i powtarzalność w archiwach internetowych i albumach, obecność w artykułach prasowych

653 obrazy wyselekcjonowane na podstawie powyższych kryteriów zostały zarchiwizowane w programie Preclick Gold Photo Organizer, który umożliwił segregację materiału badawczego według powyższych założeń, a następnie przyporządkowanie obrazów do utworzonych albumów według następującego wzorca:

WIELKA BRYTANIA (219 obrazów)

1. Album 1: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w epoce Margaret Thatcher – 36 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż
2. Album 2: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w czasach recesji lat 90. – 40 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż
3. Album 3: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000 – 143 obrazy ponumerowane od 1 wzwyż

NIEMCY (251 obrazów)

1. Album 1: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie podziału – 24 obrazy ponumerowane od 1 wzwyż
2. Album 2: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po przełomie 1989 roku – 77 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż
3. Album 3: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000 – 150 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż

POLSKA (183 obrazy)

1. Album 1: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w PRL – od 1970 do przełomu 1989 – 32 obrazy ponumerowane od 1 wzwyż

2. Album 2: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie przemian i transformacji systemowej w latach 90. – 36 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż
3. Album 3: Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000 – 115 obrazów ponumerowanych od 1 wzwyż

Z tak wyłonionych materiałów przy wykorzystaniu aplikacji True Random Number Generator (www.random.org) wylosowano po 2 obrazy z każdego albumu w każdym z państw (łącznie 18 wytworów). Obrazy te zostały następnie poddane szczegółowej analizie.

Ze względu na dostępność dokumentacji fotograficznej najwięcej wytworów mieściły ostatnie albumy w każdym z państw, czyli archiwa z okresu po roku 2000. Zależność taka obrazuje nie tylko rozwój sztuki ulicznej, ale również coraz większą świadomość społeczną jej twórców. Nie bez znaczenia jest również popularyzacja cyfrowego uwieczniania obrazów oraz upowszechnienie internetu – czynniki sprzyjające powstaniu obszernych archiwów sztuki ulicznej. Rosnąca wraz z czasem liczba realizacji artystycznych w obrębie sztuki ulicznej wpisuje się również w szerszą tendencję odpowiadającą dynamice rynku mediów w sensie tradycyjnym (mediów *sensu stricto*).

Najmniej obrazów znalazło się w albumach archiwizujących obrazy powstałe w latach 1970-1990, a więc w okresie, w którym sztuka uliczna (taka, jaką znamy dziś) dopiero się rozwijała. Mniej było twórców, a więc i samych obrazów, które ponadto – ze względu na ograniczone możliwości techniczne – rzadziej archiwizowano i upowszechniano. Prace z tego okresu są najmniej liczne, a ich archiwizacje – rzadsze i trudno dostępne.

4.2. Charakterystyka wybranych metod badawczych

W procesie komunikacji społecznej obrazy traktowane są przede wszystkim jako intencjonalne, wielowymiarowe przekazy niosące znaczenia ważne z punktu widzenia danej wspólnoty. Analizowane mogą być zarówno pod kątem rozbioru treści, jak i w ujęciu semiotycznym czy ikonicznym. Aspekty te i odpowiadające im metody badawcze niejednokrotnie wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

Analiza treści form wizualnych, jakimi są obrazy, rozpatruje materiał przede wszystkim w ujęciu ilościowym – w ścisłym związku z metodologią nauk przyrodniczych. Stosowana jest głównie w przypadku badań obszernego materiału. Koncentrując się na modalności kompozycyjnej obrazu, niewiele miejsca poświęca kwestiom wytwarzania czy odbioru (w tym publiczności). Najbardziej istotnymi z punktu widzenia analizy treści komponentami są trafność i powtarzalność. Jak zauważa Gillian Rose, „nie daje ona jednak możliwości analizy tych obszarów, na których znaczenia obrazów powstają poza samym obrazem. Nie wymaga także od badacza postawy refleksyjnej”³⁵¹. W przypadku opracowań z zakresu komunikacji społecznej oparcie analiz jedynie na tej metodzie nie może być wystarczające. Przełożenie liczb na znaczenia bywa bowiem problematyczne; nadto przedmiotem analizy treści są jedynie zewnętrzne, jawne warstwy obrazu, co wyklucza wiele ukrytych, choć niezwykle ważnych z punktu widzenia komunikacji społecznej elementów znaczeniowych.

Ustalenie optymalnej metody badawczej wymagało zatem poszerzenia kręgu poszukiwań o główne założenia socjologii wizualnej, która z jednej strony określa sposób gromadzenia przekazów wizualnych dotyczących danego zagadnienia (fotografia, film), z drugiej zaś skupia się na analizie danych (przekazach). W kontekście niniejszej rozprawy szczegółowe definiowanie subdyscypliny wraz z jej zawłościami terminologicznymi nie jest kluczowe, stąd też zagadnienia te nie zostały szerzej mówione³⁵². Przywołano je jedynie w związku z założeniem dotyczącym społeczno-komunikacyjnej roli obrazów. Cytując Krzysztofa Koneckiego, socjologia wizualna „pozwala na analizę komunikacji niewerbalnej i jej roli w tworzeniu więzi społecznej”³⁵³. Zakłada ona, że niezwykle ważnym elementem życia społecznego jest kultura wizualna³⁵⁴, dzięki której jednostki poznają otaczającą je rzeczywistość. Dzięki uważnej obserwacji obrazów umieszczanych w przestrzeni publicznej ludzie rozwijają kompetencję wizualną oraz związane z nią umiejętności komunikacyjne. Analiza

³⁵¹ Zob. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, str. 99 i 83-86

³⁵² Na potrzeby niniejszej rozprawy założenia socjologii wizualnej jako subdyscypliny naukowej zostały jedynie przybliżone w stopniu niezbędnym do dalszych analiz. Przedstawienie jej podstawowych założeń zostało potraktowane jako element pomocniczy dla dalszych rozważań i opisu metod badawczych

³⁵³ K. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej 1/2005, str. 54-55

³⁵⁴ Postrzeganie obrazów ukształtowane przez kulturę w procesie socjalizacji. Zob. N. Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, str. 158

powyższych założeń prowadzi do wniosków, które stały się podstawą wyboru metod badawczych:

- obraz (znak) możemy traktować jako przekaz wizualny odzwierciedlający rzeczywistość i jako źródło informacji – również w odniesieniu do życia społecznego
- forma oraz konstrukcja danego obrazu niosą ze sobą istotne dla danej społeczności znaczenia (treści)
- przestrzeń publiczna wypełniona obrazami (często o charakterze symbolicznym) pełni funkcję ikonosfery

Z założeń socjologii wizualnej korzystają zarówno socjolodzy, jak i historycy (również historycy sztuki), dla których obrazy – przede wszystkim ich wiarygodność i warstwa ideologiczna – stają się materiałem dokumentującym ważne dla danej społeczności wydarzenia³⁵⁵. Powyższe wnioski doprowadziły do wyboru metod badania obrazów sztuki ulicznej: analizy semiologicznej (głównej) oraz elementów analizy ikonicznej i symbolicznej (istotnych z punktu widzenia pracy; pomocniczo). Rozprawa nie skupia się jednak na zawiłościach terminologicznych i dogłębnej analizie poszczególnych metod. Ich założenia zostały wykorzystane w zakresie niezbędnym dla zrozumienia komunikacyjnej roli obrazów sztuki ulicznej widzianej jako medium.

4.2.1. Analiza semiologiczna

W ujęciu semiologicznym obraz traktowany jest jako tekst, czyli zestawienie różnorodnych elementów należących do konkretnego, uporządkowanego systemu znakowego obowiązującego w danym społeczeństwie³⁵⁶. Tego typu „teksty” zawarte w wytworach sztuki ulicznej odczytano z uwzględnieniem kontekstu, w jakim powstały. Semiologiczna analiza obrazów przeniosła akt komunikacyjny na poziom odczytu znaczeń z uwzględnieniem konkretnych konwencji oraz zależności społecznych i kulturowych. Pozwoliła na określenie potrzeb i dysfunkcji życia społecznego w konkretnych krajach w określonych warunkach na podstawie przekazów zawartych w wytworach sztuki ulicznej. Metoda ta wymagała dogłębnej analizy obrazu. Waga,

³⁵⁵ Zob. T. Herudziński, *O sposobach rozumienia socjologii wizualnej*, [w:] *Co widać?*, J. Kaczmarek M. Krajewski (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, str. 23-32

³⁵⁶ Zob. B. Uspiński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, [w:] *Semiotyka kultury*, E. Janus, M.R. Mayenowa (red.), PIW, Warszawa 1977, str. 181-212

jaką przykłada się w niej do studium przypadku, wraz z precyzyjną terminologią analityczną pozwoliły wyjaśnić sposób, w jaki powstają (są tworzone) znaczenia konkretnych obrazów. Nie mniej istotne dla osiągnięcia celów pracy wydaje się również to, że semiologia pozwala na badanie konstrukcji różnic społecznych na podstawie znaków. Koncentracja na ideologii, kodach dominujących oraz ich kontestacji oznacza, że w semiologii nie można nie brać pod uwagę społecznych skutków znaczenia. Metodologia ta uwzględnia warunki społeczne oraz oddziaływanie obrazów, co w świetle celów pracy wydaje się niezwykle istotne³⁵⁷. Powstająca dzięki nagromadzeniu wytworów wizualnych ikonosfera, czyli „ogół obrazów charakterystycznych dla jakiegoś miejsca, okresu lub kultury”³⁵⁸, pełni bardzo często funkcje komunikacyjne. Niosąc ze sobą konkretne kody, tworzy jednocześnie system semiotyczny. Odczytanie konkretnego kodu możliwe jest „na podstawie pewnych systemów oczekiwań i przypuszczeń [...], a więc na podstawie pewnych wyuczonych technik”³⁵⁹. Widoczne procesy upowszechnienia się komunikacji, której głównym medium staje się obraz, znajdują swe odzwierciedlenie w ikonosferze miejskiej³⁶⁰.

4.2.2. Analiza ikoniczna

W ujęciu ikonicznym obrazy sztuki ulicznej zostały potraktowane jako wielowymiarowe nośniki przekazujące treści. Dzieło w tym przypadku stało się „obrazem – projekcją świata przedmiotów przedstawionych, na który wskazują jego konteksty [...] oraz śladem złożonego podtekstu działań i motywacji, które uwarunkowały jego genezę i mają udział w jego znaczeniowej interpretacji”³⁶¹. Zwrócono także uwagę na aspekt umowy społecznej: posługując się językiem, ludzie umawiają się co do tego, że dane odwzorowanie będzie ikonicznym znakiem innego obiektu. Między tym, co znaczące, a tym, co znaczone, zachodzi relacja podobieństwa. Znak ikoniczny to zatem taki znak, który wykazuje cechy podobieństwa do tego, co przedstawia, czyli do oznaczanego obiektu. Obrazy zostały potraktowane nie jako wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz jako forma komunikatu. W myśl analizy

³⁵⁷ G. Rose, *op.cit.*, str. 131

³⁵⁸ <http://sjp.pwn.pl/slownik/2561192> [dostęp: 10.09.2013]

³⁵⁹ U. Eco, *Spojrzenie nieciągłe. Semiologia komunikatów wzrokowych*, [w:] U. Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, str. 127

³⁶⁰ A. Porankiewicz, *Tag, srebro, charakter, czyli graffiti jako komunikat*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, K. Olechnicki (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, str. 252

³⁶¹ M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, str. 105

ikonicznej w procesie komunikacji tylko wtedy zdołamy skutecznie interpretować przekazy wizualne, gdy coś o nich wiemy. Znak ikoniczny to przekaz złożony – jest obrazem uwzględniającym całą reprezentowaną rzeczywistość. Nadawca w tego rodzaju dyskursie powinien wiedzieć, w jaki sposób połączyć komponenty znaków ikonicznych, aby tworzyły zrozumiałą dla odbiorcy pełnię. Problemy z adekwatnym odbiorem obrazu mogą mieć duży wpływ na skuteczność komunikacji. Niejednokrotnie zdarza się bowiem, że znaki ikoniczne wykorzystywane przez autora są zupełnie niezrozumiałe dla odbiorcy. Niewłaściwe dekodowanie przekazu wizualnego to przejaw zarówno indywidualnych upodobań, jak i nabytej wiedzy – zarówno ogólnej, jak i społecznej, ukształtowanej w procesie socjalizacji.

4.2.3. Analiza symboliczna

Z pojęciem analizy obrazu jako przekazu wizualnego wiąże się także jego funkcja symboliczna. W procesie komunikacji społecznej symbolika często łączona jest ze znajomością ustalonych odgórnie zasad konstruowania przekazów, które ją wykorzystują. Obrazy mogą być wieloznaczne, a ich charakterystyczną cechą jest przekazywanie treści nie wprost. Podejście symboliczne silnie angażuje odbiorcę, skłaniając go do korzystania z nabytych w wyniku socjalizacji doświadczeń, które dostarczają prywatnego klucza interpretacyjnego i decydują o skali procesu przypisywania obrazom konkretnych znaczeń w danej sytuacji komunikacyjnej. Rozumienie tego, co niewidoczne, wiąże się w przypadku analizy wytworów sztuki ulicznej ze zjawiskami społecznymi, które kształtują sposób postrzegania rzeczywistości w wymiarze wspólnotowym³⁶².

4.3. Analiza wybranych obrazów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej

Po dokonaniu wyboru materiału badawczego i określeniu metod badawczych nadszedł czas na przeprowadzenie analiz wylosowanych wytworów pod kątem wyznaczonym przez tematykę rozprawy. Wśród badanych prac znalazło się 13 murali i 5 szablonów. Każdy wytwór został opatrzony nazwą – już istniejącą bądź (jeśli nie

³⁶² Zob. Krajewski M.: *Czy obrazy na nas działają? Zapomniane pytanie socjologii wizualnej*, Tekst wystąpienia podczas V Tygodnia Nauk Humanistycznych w Białymstoku, maj 2006, <http://krajewskimarek.blox.pl/html> [dostęp: 13.12.2012]

miął oficjalnego tytułu) nadaną. Analiza poszczególnych prac została dokonana w kontekście ich wartości komunikacyjnej w odniesieniu do obrazowanych przez nie problemów społecznych.

Tabela 1. Wytwory sztuki ulicznej poddane analizie

PAŃSTWO	OKRES	FORMA OBRAZU	NAZWA OBRAZU
WIELKA BRYTANIA	Epoka Margaret Thatcher	Mural	Droga Krzyżowa
		Mural	Broadwater Farm Estate Peace
	Recesja lat 90.	Mural	Time for peace, time to go
		Mural	The Mild, Mild West
	Okres po roku 2000	Szablon	Very Little Helps
		Szablon	Bowie to the Queen
NIEMCY	Okres podziału (RFN i NRD)	Mural	Pod Sępami
		Mural	Checkpoint Charlie
	Okres po przełomie 1989 roku	Mural	Twarze Berlina
		Mural	Natura-Kultura-Lifestyle
	Okres po roku 2000	Szablon	Bomb the world
		Mural	Na uwięzi
POLSKA	PRL – od 1970 do przełomu 1989	Szablon	Syrenka
		Szablon	Krasnal
	Okres przemian i transformacji w latach 90.	Mural	Koloseum
		Mural	Mural papieski
	Okres po roku 2000	Mural	Genetycznie Molestowane Organizmy
		Mural	Siataniści

4.3.1. Analiza wytworów sztuki ulicznej w brytyjskiej przestrzeni publicznej

Archiwum obrazów z brytyjskiej przestrzeni publicznej opracowane na potrzeby rozprawy zawierało 219 wytworów. Spośród nich wylosowanych zostało 6 prac (po dwie z każdego spośród trzech albumów) – 4 murale i 2 szablony. Dwie prace pochodzą z Belfastu, dwie z Londynu i dwie z Bristolu. Zgodnie z założeniami pracy, wszystkie obrazy wpisują się w zaangażowany nurt sztuki ulicznej. Poruszają problemy społeczne o charakterze politycznym, religijnym i ekonomicznym³⁶³. W epoce Margaret Thatcher główną rolę w kształtowaniu zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej odegrały murale związane z konfliktem w Irlandii Północnej, prace poruszające tematykę zagrożenia swobód obywatelskich oraz wspierające lokalne społeczności w walce z nierównościami społecznymi. Podczas recesji lat 90. na ulicach brytyjskich miast coraz częściej można było dostrzec prace o wydźwięku egzystencjalnym. Wciąż jednak silnie dawał o sobie znać konflikt brytyjsko-irlandzki. Po roku 2000 artyści zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej skupili się głównie na problemach związanych z globalizacją, konsumpcjonizmem i ochroną środowiska.

³⁶³ Zob. podrozdział 3.2.

4.3.1.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w epoce Margaret Thatcher

Fot. 4.1. Droga Krzyżowa



Źródło: <http://cdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/mni/id/488> [dostęp: 11.08.2013], ©Tony Crowley

Mural zatytułowany „Droga Krzyżowa” powstał w 1981 roku w zachodnim Belfaście przy Beechmount Avenue³⁶⁴. Jego twórca – lub też twórcy – pozostają anonimowi. Obserwując pracę, można jednak ustalić, że mural musiał zostać namalowany przez zamieszkujących wówczas Irlandię Północną katolików. Świadczą o tym wykorzystana symbolika chrześcijańska oraz kontekst społeczny związany z długotrwałymi walkami³⁶⁵ na tle etniczno-politycznym między republikańcami (katolicy) i lojalistami (protestanci)³⁶⁶. W konflikt zaangażowane były organizacje paramilitarne oraz siły bezpieczeństwa Wielkiej Brytanii i Republiki Irlandii. Spór

³⁶⁴ Również dziś jest to ulica wypełniona obrazami sztuki ulicznej i stanowi ważne miejsce dla artystów

³⁶⁵ W roku 1972 w walkach zginęło 470 osób, w 1982 – 106, w 1992 – 85, w 1995 – 9, 199 – 19, w 1998, przed podpisaniem Porozumienia Wielkopiątkowego – 69. Zob. J. O’Beirne Ranelagh, *Historia Irlandii*, Wydawnictwo MARABUT, Warszawa-Gdańsk 2003, str. 284

³⁶⁶ W przypadku konfliktu brytyjsko-irlandzkiego terminologia opisująca obie jego strony jest na ogół mało precyzyjna. Najczęściej używanymi określeniami są „nacionaliści” i „unioniści”, czyli odpowiednio „republikańcy” i „lojaliści”. W przypadku gdy konflikt przedstawiany jest w kontekście religijnym, mówi się o katolikach i protestantach

wspierali również politycy i aktywiści polityczni obu stron. Różnice na płaszczyźnie religijnej potęgowały wzajemną niechęć walczących³⁶⁷.

Po prawej stronie mural przedstawia czarny łaciński krzyż, opatrzone białym napisem „Made in Britain”. Z lewej strony widzimy zielony zarys Irlandii wraz z Irlandią Północną, która wydaje się ów krzyż dźwigać. Całość ograniczona jest białą obramówką. Istotnym elementem staje się również kontekst wizualny: osmalony ceglany mur, na którym praca została namalowana. Zauważalna jest ascetyczność dzieła i prostota wyrazu artystycznego.

Artysta (artyści) w swojej pracy posłużył się narracją chrześcijańską. Łaciński krzyż – jako symbol śmierci Chrystusa, a zarazem odkupienia – obrazuje cierpienie i mękę Irlandczyków w drodze do wyzwolenia³⁶⁸. Widoczny na krzyżu napis „Made in Britain” (zrobione, wyprodukowane w Brytanii) nie pozostawia wątpliwości, kto zdaniem twórcy jest odpowiedzialny za dramatyczną sytuację, w której znaleźli się Irlandczycy. Napis dosłownie wskazuje, kto jest oprawcą. Metaforycznie Brytyjczycy chcą ukrzyżować Irlandię zmuszając jej mieszkańców do wyrzeczenia się wyznawanych wartości i wiary.

Poprzez wykorzystaną w pracy personifikację, czyli zastąpienie Chrystusa obrysem Irlandii, Zielona Wyspa ożywa i nabiera cech mesjanistycznych. Jest porównana do Syna Bożego – symbolu cierpienia w imię zbawienia człowieka. Chrystus pogodził się ze swym losem i ze słowami „nie moja, lecz Twoja wola niech się stanie” poszedł na śmierć. Mural pokazuje zaś jedynie dźwigające krzyż, cierpiące państwo. Nie wiemy jeszcze, czy będzie zmuszone do najwyższej ofiary w imię dobra swoich mieszkańców. Wykorzystanie uniwersalnej symboliki chrześcijańskiej do ukazania problemów kraju ma znamiona hiperbolizacji. Jeśli spojrzeć na mural w szerszym kontekście, zdaje się, jakoby Irlandia dźwigała na swych barkach losy ludzkości.

Mural obrazuje cierpienie Irlandii zadane przez Brytyjczyków. Tak jak Chrystus wśród współczesnych mu Żydów działających z rozkazu rzymskiego namiestnika, tak i Irlandczycy mają swych oprawców. Podobnie jak on, metaforycznie ujmując, niosą swój krzyż, który – jak wskazuje tekst – został im zgotowany przez Brytyjczyków. Należy pamiętać o warunkach społecznych, w jakich powstał mural. Dławiące Belfast w latach 80. zamieszki, niepokoje i strajki miały ogromny wpływ na artystów

³⁶⁷ Zob. podrozdział 3.2.

³⁶⁸ Zob. J. Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001, str. 146-147

ulicznych. „Droga Krzyżowa” wyraża nastroje jednej z walczących grup społecznych – katolików, głównie republikańców, którzy chcieli przyłączenia Irlandii Północnej do Irlandii i uczynienia katolickiego etosu fundamentem życia publicznego. Mural, skłaniając do refleksji nad sytuacją społeczną, w jakiej powstał, unaocznia społeczne niezadowolenie z ówczesnego stanu rzeczy.

Warto również zwrócić uwagę na warstwę kolorystyczną pracy. Choć ascetyczna, niesie przekaz o bogatej treści. Czerń krzyża jako symbol powagi, śmierci i żałoby. Zieleń Irlandii, od lat nazywanej Zieloną Wyspą, to znak życia, harmonii i nadziei. Białą otoczkę wokół muralu można zaś odczytać jako symbol pokoju i czystości (bijące od niej światło, swoista aureola?) – deklarowanych celów dążeń mieszkańców Irlandii Północnej.

Jednak nie tylko republikanie tworzyli w owym czasie murale w Belfaście. Z formy wyrazu, jaką są wielkoformatowe malowidła, korzystali także unioniści. Neil Jarman z North Belfast Community Centre tak porównuje prace obu frakcji: „Lojaliści zdają się malować na zlecenie, podczas, gdy republikanie zazwyczaj wymyślają ideę, a potem szukają miejsca jej wyrazu”³⁶⁹. Murale tworzone przez republikańców przedstawiają najczęściej wizerunki ofiar strajku głodowego, sylwetki niewinnych cywilów, którzy ucierpieli w sporze, symbole tożsamości jak herb, flaga Republiki Irlandii czy obrazy walki zbrojnej. W pracach lojalistów najczęściej rysują się trzy podstawowe tendencje: odwołanie do wydarzeń historycznych, portretowanie zagrażających społeczeństwu bojowników grup paramilitarnych oraz – podobnie jak u republikańców – przywoływanie symboli tożsamości narodowej jak flaga czy herby. Po obu stronach konfliktu można również dostrzec wykorzystanie symboliki religijnej. Murale pozwoliły obu antagonistycznym środowiskom na prowadzenie wielowątkowej polemiki. Symboliczne treści widoczne na murach po dziś dzień odgrywają kluczową rolę w utrwaleniu i wzmocnieniu podziałów w społeczeństwie Irlandii Północnej. Obie strony, aktualizując wiele spośród kulturowych i narodowych mitów, konstituowały i wciąż tworzą swoje wersje historii.

W Belfaście sztuka uliczna stała się nie tylko orężem walki ideologicznej, lecz także wyrazem tożsamości i poczucia przynależności. Murale w Irlandii Północnej były swoistym barometrem nastrojów, przez wiele lat stanowiąc rzeczywiste odbicie postaw i opinii w zwaśnionej społeczności. Prace pokazują trwający przez wiele lat

³⁶⁹ W. Cook, *The Long, Drawn-out Struggle*, New Statesman, czerwiec 2000, nr 129, str. 40

proces upolitycznienia przestrzeni, jak również stanowią wyraz solidarności ich twórców z konkretną grupą społeczną. Murale stały się artystyczną bronią w walce ideologicznej. Odzwierciedlają nie tylko brak politycznej stabilizacji, lecz także głębokie napięcia na tle kulturowym w silnie podzielonej społeczności. I choć nadużyciem byłoby mówić, że pełniły czy pełnią funkcję propagandową, trudno nie odnieść wrażenia, że mają z nią wiele cech wspólnych³⁷⁰. Właściwsze wydaje się jednak przypisanie im roli nośnika informacji o rzeczywistości społecznej w wymiarze zarówno politycznym, jak i kulturowym. W Belfaście sztuka uliczna bardzo często była traktowana jak medium – tak jest do chwili obecnej. W odróżnieniu od mediów tradycyjnych nie podlegała i wciąż nie podlega żadnej cenzurze. Murale, zwłaszcza w okresie największych napięć, pełniły funkcję newsów, które szybko powstawały i w jednej chwili mogły zniknąć. Artyści reagowali na bieżąco. Nie potrzebowali dużo czasu, aby dodać swój komentarz do otaczającej ich rzeczywistości, co w przypadku mediów tradycyjnych było znacznie bardziej skomplikowane³⁷¹.

Sztuka uliczna w Irlandii Północnej była i jest potężnym narzędziem wykorzystywanym przez ruchy społeczne. Działania artystyczne w ramach walki politycznej i ideologicznej przybrały nieoczekiwane rozmiary. Do dzisiaj Belfast nazywany jest „miastem murali”. Najwięcej z nich pochodzi z okresu od lat 70. do końca 90. XX wieku, kiedy napięcie między Irlandczykami i Brytyjczykami osiągnęło apogeum. Wielobarwne prace na fasadach budynków wciąż jednak pozostają formą ekspresji, szczególnie w kwestiach politycznych związanych z historią Irlandii Północnej. Największe nagromadzenie prac można dostrzec w okolicach najbardziej zwaśnionych osiedli protestanckich i katolickich³⁷².

³⁷⁰ B. Rolston, *Politics and Painting: Murals and Conflict in Northern Ireland*, Associated University Presses, Cranbury, New Jersey and London 1991, str. 124

³⁷¹ Zob. L. Davies, *Republican Murals, Identity, and Communication in Northern Ireland*, Public Culture, 2001, Vol. 13 (1), str. 155-158

³⁷² Por. analiza muralu *Time for peace, time to go* (fot.4.3.)

Fot. 4.2. Broadwater Farm Estate Peace



Źródło: <http://www.flickr.com/photos/47057694@N06/4577877474/in/set72157623537906643> [dostęp: 12.11.2013]

Mural zatytułowany „Broadwater Farm Estate Peace” został namalowany w 1987 roku w londyńskiej dzielnicy Tottenham przez nieznanego artystę. Tottenham jest jednym z obszarów o największej heterogeniczności etnicznej mieszkańców. Dzielnicę cechuje duże bezrobocie, które przekłada się na poziom ubóstwa i wysoki wskaźnik przestępstw. Tottenham uznawany jest za jedno z najniebezpieczniejszych miejsc w mieście.

Tytuł muralu został zaczerpnięty z nazwy eksperymentalnego programu mieszkalnictwa socjalnego Broadwater Farm Estate (BWFE), wprowadzonego w latach 60. we wschodniej części dzielnicy, nazywanej Broadwater Farm. W projekcie osiedla inspirowanego ideą Le Corbusiera dominują surowe bryły³⁷³. W 1985 roku w dzielnicy doszło do poważnych zamieszek w związku ze śmiercią Cynthii Jarett – czarnoskórej kobiety zmarłej na zawał serca, do którego miało dość w wyniku stresu w czasie policyjnej rewizji w jej mieszkaniu. Wydarzenie to doprowadziło do buntu czarnoskórych mieszkańców Broadwater Farm i walk z policją metropolitalną,

³⁷³ Zob. Le Corbusier, *W stronę architektury*, G. Piątek, A. Stępnikowska (red.), Centrum Architektury, Warszawa 2012

którą oskarżano o rasizm. Podczas zamieszek zginął policjant Keith Blakelock, który stał się symbolem walk w dzielnicy. O zbrodnię oskarżono 6 osób. Po dwóch latach od tych wydarzeń na jednym z bloków w dzielnicy powstał mural nawołujący do pokoju.

Na pierwszy rzut oka mural przedstawia sielski krajobraz. Tło wypełniają duża zielona polana, drzewa i góry, z których spływa wodospad, zasnuwane białymi chmurami niebo. Na pierwszym planie – bawiący się wśród zieleni ludzie: 10 niewielkich postaci (6 kobiet i 4 mężczyzn) o zróżnicowanym kolorze skóry, za którymi można dostrzec trzy duże popiersia. Wśród sylwetek rozmieszczony jest sprzęt muzyczny, głośniki. Na samej górze, pośród górskich szczytów widoczna jest twarz spoglądająca na bawiących się ludzi.

Popiersia, na drugim planie przedstawiają trzy znane postacie, którymi są (od lewej): Bob Marley, Mahatma Gandhi oraz John Lennon. Wybór nie jest przypadkowy. Choć różniło ich wiele, każdy z nich w swych dążeniach (zarówno w obszarze społecznym, jak i prywatnie) silnie akcentował potrzebę wolności, pokoju i życia w harmonii.

Bob Marley (1945-81) – muzyk pochodzący z Jamajki, współzałożyciel grupy The Wailers³⁷⁴, klasyk gatunku reggae. Poza działalnością muzyczną, która walczyła się do popularyzacji reggae na całym świecie, zasłynął także ze swoich duchowych wyborów. Dołączając w 1968 roku do religijnego ruchu rastafari – zapoczątkowanego w latach 30. XX wieku przez Marcusa Garveya³⁷⁵ w ramach walki o równouprawnienie rasowe – wyraźnie zmanifestował swoje poglądy. Ruch rastafari jest religią synkretyczną – czerpie z chrześcijaństwa, hinduizmu, judaizmu, afrykańskich wierzeń animistycznych oraz z pokojowych nauk ostatniego cesarza Etiopii Hajle Selassje I³⁷⁶. Połączenie wielu elementów z różnych wyznań związane jest przede wszystkim z wielokulturowością niewolników sprowadzanych na Jamajkę z Afryki oraz Indii. Ze względu na wyznawany światopogląd, głoszone idee oraz

³⁷⁴ The Wailers – zespół muzyczny znany również jako The Wailing Wailers, – do dziś uznawany za najbardziej znaną i utytułowaną grupę reggae. Po śmierci Boba Marleya w 1981 muzykom nigdy już nie udało się powrócić do lat świetności – nie odnieśli większych sukcesów

³⁷⁵ Marcus Garvey Mosiah (1887-1940) – jamajski przywódca i ideolog ruchu murzyńskiego w Ameryce. Głosił hasła emancypacji rasowej, separatyzmu i skrajnego nacjonalizmu. Jego nadrzędnym celem był powrót czarnych Amerykanów do Afryki. Z założonego przez Garveya ruchu „Powrót do Afryki” (Back to Africa) wywodzi się rastafarianizm. W 1935 przeniósł się do Londynu

³⁷⁶ Hajle Sellasje I – cesarz Etiopii w latach 1930-1975. Rastafarianie uważają Hajle Selassje za jedno z wcieleń Boga (Jah), który poprowadzi ludzi do Syjonu, ich Ziemi Obiecanej w Afryce (w niektórych odłamach rastafarianizmu jako namiestnika boskiego majestatu na Ziemi). Sam Hajle Sellasje pozostał jednak do końca życia chrześcijaninem obrządku etiopskiego i oficjalnie nie był zaangażowany w kierowanie ruchem rastafari

osobliwy wygląd i styl życia rastafarianie przez długie lata doświadczali prześladowań zarówno ze strony władz, jak i pozostałych mieszkańców Jamajki.

Mahatma Gandhi, a właściwie Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948), indyjski przywódca narodowy, jeden z twórców współczesnej państwowości indyjskiej, zwolennik oraz propagator pacyfizmu. Z wykształcenia prawnik – praktyki adwokackie odbywał w Indiach i Wielkiej Brytanii. W 1893 wyjechał do Afryki Południowej, gdzie za nadrzędny cel postawił sobie obronę praw Hindusów. Propagował metodę biernego oporu, zwaną *satyagraha*, czyli siłą prawdy. Poglądy i zasady działania Gandhiego wiązały się z trzema regułami moralnymi: niewyrządzaniem zła i powszechną życzliwością nawet wobec wrogów, życiem w prawdzie oraz ascezą prowadzącą do opanowania ciała przez ducha³⁷⁷. Program etyczny Gandhiego trafił na podatny grunt nie tylko w Indiach. Gandhi stał się światowym symbolem walki poniżonych (w tym mniejszości etnicznych) o podstawowe prawa, a uznanie zyskał przede wszystkim dzięki konsekwentnemu wprowadzaniu w życie głoszonych wartości. Tak o Gandhim pisze Stanley Wolpert: „Zrezygnował z przyjemności bycia angielskim prawnikiem, ubrań z Saville Row oraz współżycia seksualnego z żoną, ślubując skoncentrować cały żar swej pasji na pomaganiu indyjskim emigrantom i kontraktowym robotnikom i dążeniu do wykorzenienia uprzedzeń rasowych i dyskryminacji”³⁷⁸. Gandhi został zastrzelony 30 stycznia 1948 w Delhi przez hinduskiego fanatyka Nathurama Godse.

John Lennon – urodzony w 1940 roku w Liverpoolu brytyjski muzyk, jeden z członków legendarnej grupy The Beatles. Znany z pacyfistycznych poglądów, w swoich utworach bardzo często nawoływał do pokoju i równouprawnienia.

Fragment wywiadu Dawida Wiga z Johnem Lennonem z 1971 roku³⁷⁹:

- Czego najbardziej oczekujesz od życia, John?
- Czego najbardziej? Pokoju najbardziej, to wszystko czego chcę.
- Gdyby ci się coś stało, to chciałabyś, żeby jakim Cię ludzie pamiętali?
- Jako Wielkiego Ducha Pokoju
- To ważniejsze niż Twoja muzyka?
- O tak, z pewnością.

³⁷⁷ Zob. http://portalwiedzy.onet.pl/59773,,,gandhi_mohandas_karamchand,haslo.html [dostęp: 12.09.2013]

³⁷⁸ S. Wolpert, *Gandhi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, str. 13

³⁷⁹ D. Michalski, *Lennon*, Wydawnictwo Art „B” Press, Poznań 1991, str. 5

Jednym z przykładów zaangażowania Lennona w obronę pokoju był happening „Bed-In for Peace”. Szum medialny wokół ślubu Johna Lennona z Yoko Ono stał się pretekstem do nagłośnienia pacyfistycznych poglądów muzyka. Gdy w wielu krajach nasilały się antywojenne nastroje wywołane interwencją Stanów Zjednoczonych w Wietnamie, młoda para, korzystając z zainteresowania dziennikarzy, postanowiła zmanifestować swe poglądy i wezwać do obrony pokoju na świecie. 26 maja 1969 roku w pokoju 1738 jednego z hoteli w Montrealu John Lennon i Yoko Ono rozpoczęli swój happening. Nad wezgłowie łóżka wywiesili białe transparenty z napisami „Hair Peace” i „Bed Peace” i w atmosferze sielanki przyjmowali gości, oddając się wraz z nimi dyskusjom o pacyfizmie. Wydarzenie na bieżąco relacjonowali reporterzy kanadyjskiego radia. Na zakończenie happeningu „Bed-In for Peace” Lennon wraz ze swoimi gośćmi wykonał i nagrał nowy utwór „Give Peace a Chance”, którego tekst stanowi odpowiedź na pytanie jednego z dziennikarzy o celowość akcji. Piosenka szybko stała się manifestem antywojennym – początkowo skierowanym przeciwko wojnie w Wietnamie, z czasem zaś w ogóle hymnem pacyfistów na całym świecie³⁸⁰. Po rozwiązaniu zespołu The Beatles Lennon w 1971 roku wraz z żoną wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie czynnie zaangażował się w sprawy polityczne. W tekstach solowych utworów dotyczących równouprawnienia, praw mniejszości, wolności jednostki dotykał istotnych spraw społecznych i manifestował swoje poglądy.

Na muralu odnajdujemy jeszcze jedną postać. Na bawiących się ludzi oraz popiersia Boba Marleya, Mahatmy Gandhiego oraz Johna Lennona z góry spogląda twarz Martina Luthera Kinga – wielkiego orędownika równouprawnienia, działacza na rzecz zwalczania rasizmu i dyskryminacji, laureata pokojowej Nagrody Nobla. Jako pastor kościoła baptystów King wspierał działania zmierzające do uwolnienia Stanów Zjednoczonych od dyskryminacji rasowej. Był również głęboko zafascynowany życiem i nauczaniem Mahatmy Gandhiego: „Gdy wniknąłem głębiej w filozofię Gandhiego, [...] przekonałem się, że chrześcijańska doktryna miłości realizowana za pomocą gandhyjskiej praktyki braku przemocy jest jedną z najskuteczniejszych broni, jakiej uciskani mogą użyć w swej walce o wolność” – mówił³⁸¹. Ruch przeciw segregacji i dyskryminacji, którego stał się przywódcą

³⁸⁰ *Leżeli w łóżku na rzecz pokoju*, Polskie Radio, 26.05.2011,

<http://www.polskieradio.pl/6/242/Artykul/374864,Lezeli-w-lozku-na-rzecz-pokoju> [dostęp: 12.09.2013]

³⁸¹ *Martin Luther King Jr., Strength to love*, Harper Row, New York 1964, str. 165-169, [w:] S. Wolpert, *Gandhi*, Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa 2003, str. 362

i symbolem, miał jednak w ówczesnej Ameryce wielu wrogów. W roku 1968 Martin Luther King został zamordowany.

Przedstawieni na muralu Bob Marley, Mahatma Gandhi, John Lennon oraz Martin Luther King zdają się symbolizować dążenie do równouprawnienia i zachowania pokoju. Wykorzystanie formy dużych popiersi tworzy wrażenie, jakby duchowi patroni współczesnych dążeń egalitarnych i pacyfistycznych sprawowali pieczę nad bawiącymi się dookoła nich ludźmi.

Poprzez dobór postaci, posługując się swego rodzaju metonimią, twórca chciał wywołać w odbiorcach pożądany ciąg skojarzeniowy. Użycie peryfrazy do zobrazowania walki z dyskryminacją sprawia, że komunikat traci swą bezpośredniość, wymaga odczytania nie wprost. Aby w pełni zrozumieć przekaz muralu, odbiorca musi zagłębić się w jego warstwę wizualną, ale i dysponować podstawową wiedzą o przywołanych postaciach. Odrealniona forma obrazu sytuuje przekaz pomiędzy sferą sacrum a profanum. Z jednej strony widzimy realny świat, krajobraz i ludzi, a z drugiej symboliczne postacie, które dzięki rozmiarom i formie przedstawienia lokują się „w centrum wszechrzeczy”. W sposób najbardziej wyraźny perspektywę metafizyczną otwiera postać i usytuowanie Martina Luthera Kinga, który niczym Oko Opatrzności czy wręcz Bóg Ojciec spogląda na wszystko z góry. Mural komunikuje idee, które funkcjonując w realnym świecie, wprowadzają porządek i czynią go lepszym.

Przedstawione na muralu sylwetki obrońców pokoju, rzeczników równouprawnienia i wolności kreślą kontekst, w jakim osadzony został obraz. Radośni, ukazani podczas zabawy ludzie z Broadwater Farm, nad którymi duchowy patronat sprawują przywołane postacie – to swego rodzaju utopia, ale i wzorzec, do którego w intencji autora powinna dążyć społeczność zamieszkująca dzielnicę. Obraz, aktualizując symbole wywodzące się z najnowszej historii, zdaje się sugerować, że londyńska dzielnica mogłaby wyglądać zupełnie inaczej, gdyby przywołane idee w rzeczywisty sposób wpływały na postawy i wybory mieszkańców. Miejsce, w którym powstał mural, w pierwszym rzędzie skłania odbiorcę do uwzględnienia kontekstu społecznego wyznaczonego przez wydarzenia z 1985 roku w Broadwater Farm. Użycie powszechnie znanych symboli kulturowych sprawia, że obraz staje się zrozumiały nie tylko na gruncie lokalnym, ale i globalnie. Przekaz o konflikcie rasowym, który w konkretnej londyńskiej dzielnicy doprowadził do tragedii, przybiera formę uniwersalnego *memento*.

4.3.1.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w czasach recesji lat 90.

Fot. 4.3. Time for peace, time to go



Źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Time_for_Peace.jpg
[dostęp: 11.08.2013]

Mural zatytułowany „Time for peace, time to go” został namalowany przez anonimowego artystę (artystów) w 1994 roku przy Whiterock Road w Belfaście w 25. rocznicę wejścia wojsk brytyjskich do Irlandii Północnej³⁸².

Na pierwszym planie widzimy brytyjskiego żołnierza unoszonego przez białego gołębia. Żołnierz ma zielony mundur, czarną czapkę, w ręku trzyma krótkofalówkę. Wszystko na tle kremowej chmury płynącej po niebieskim niebie. Z dzioba gołębia wychodzi komiksowy dymek „Time for peace” (czas na pokój), z ust żołnierza zaś odpowiedź „Time to go” (czas odejść). W lewym dolnym rogu widnieje flaga Irlandii, w prawym zaś – Wielkiej Brytanii. Flagi, oddzielone wodą, zanurzone są w niej jak wyspy. Żołnierz, którego niesie gołąb, podąża w kierunku flagi brytyjskiej, oddalając się od flagi irlandzkiej. Z tyłu za żołnierzem, w chmurze po lewej stronie widoczne są także trzy mniejsze postacie – również niesione przez ptaki. Kolorystyka obrazu jest bardzo żywa, a rysunek prosty w formie: postacie przypominają bohaterów komiksów dla dzieci. Wykorzystanie formuły dymków z tekstem to kolejny znak przywołujący konwencję komiksową.

³⁸² Por. mural *Droga Krzyżowa* (fot. 4.1.)

Wojsko brytyjskie przybyło do Irlandii Północnej w 1969 roku w celu zaprowadzenia porządku na terytorium zarządzanym przez brytyjską administrację. W tym czasie konflikt między republikańcami a lojalistami narastał. Jego symbolem stał się „mur pokoju”, czyli *peace walls*, jak Irlandczycy nazywają wysoką na 8 metrów, ciągnącą się kilometrami ścianę dzielącą Belfast na dwie części. Konstrukcję, przeszło dwa razy wyższą niż Mur Berliński³⁸³, zaczęto wznosić pod koniec lat 60., by chronić protestanckich zwolenników unii z Wielką Brytanią oraz katolickich republikańców przed wzajemnymi atakami. Dziś, mimo że konflikt formalnie został zakończony, mur nadal oddziela protestancką dzielnicę wzdłuż ulicy Shankill od katolickiej przy Falls Road. Obecnie pokrywa go mnóstwo graffiti, szablonów i murali, za których pośrednictwem Irlandczycy manifestują swoje poglądy. Jednym z bardziej znanych haseł, jakie pojawiały się na murze przed 1998 rokiem, było „Time for peace. Time to go”. Wezwanie to jest jednocześnie nazwą szeroko zakrojonej kampanii społecznej prowadzonej przez republikańców w związku z 25. rocznicą wkroczenia wojsk brytyjskich do Irlandii Północnej. Kampania miała na celu uświadomienie społeczeństwu, że utrzymanie pokoju w Irlandii Północnej jest możliwe jedynie w razie wycofania się z Wyspy armii brytyjskiej. Promowała także debatę dotyczącą roli Wielkiej Brytanii i Irlandii w kształtowaniu procesu pokojowego³⁸⁴. Za kluczowe dla zachowania pokoju między zwaśnionymi stronami uznano: prawo narodu irlandzkiego do samostanowienia, pełną demilitaryzację, równość w korzystaniu z praw cywilnych, religijnych i kulturowych³⁸⁵. Mural zatytułowany „Time for peace, time to go” został namalowany przez nieznanego artystę, jednak na podstawie przekazu, jaki niesie obraz, można domniemać, że autor miał poglądy republikańskie. Praca, odwołująca się do konfliktu brytyjsko-irlandzkiego oraz kwestii jego rozwiązania, wykorzystuje dobrze znane hasło. Co więcej – stanowi jego wizualizację.

Mural, odzwierciedlając niechęć społeczności republikańców wobec stacjonowania armii brytyjskiej w Irlandii Północnej, stanowi znak nadziei na wycofanie wojsk. Unoszeni przez gołębia żołnierze wskazują na wolę pokojowego rozwiązania konfliktu. Obraz przekazuje ideę dobrowolnego opuszczenia Irlandii

³⁸³ Zob. KAI, mtp, Czy w Belfascie runie tzw. mur pokoju? W planie wspólne osiedla dla katolików i protestantów, wpolityce.pl, 11 maja 2013, <http://wpolityce.pl/wydarzenia/53291-czy-w-belfascie-runie-tzw-mur-pokoju-w-planie-wspolne-osiedla-dla-katolikow-i-protestantow> [dostęp: 24.09.2013]

³⁸⁴ Informacje na temat konfliktu brytyjsko-irlandzkiego i towarzyszących mu w 1994 roku wydarzeń – patrz podrozdział 3.2.

³⁸⁵ Zob. C. Brown, *Time to go*, Green left weekly, 10 sierpnia 1994, <https://www.greenleft.org.au/node/8441> [dostęp: 11.12.2013]

Północnej przez Brytyjczyków, bez walki i przemocy, w duchu pokoju. Gołębie, niosące żołnierzy brytyjskich ponad wodami, nie robią im krzywdy. Jako znak pokoju, ale i chrześcijański symbol czystości i Ducha Świętego, częsty w religijnej topice, gołąb przenosi okupantów z powrotem do ich kraju. Żołnierze nie stawiają oporu, jakby pogodzili się ze swoją sytuacją. Potwierdzają to teksty w komiksowych dymkach – na wypowiedziane przez ptaka „Time to peace” żołnierz odpowiada „Time to go”. Czas pokoju nastanie wraz z wycofaniem się wojsk brytyjskich z Irlandii Północnej, z czego zdają sobie sprawę nawet przedstawiciele armii. Przywołując obraz, jaki w rzeczywistości sam chciałby zobaczyć, autor tworzy wizję dość utopijną. Antropomorfizacja gołębia poprzez przypisanie mu ludzkiej wypowiedzi, motyw przenoszenia żołnierzy przez ptaki, bierność żołnierzy – to zabiegi konstruujące świat fantastyczny, w którym nie obowiązują racjonalne zasady. „Realistyczne” odczytanie obrazu możliwe jest jedynie dzięki znajomości historii, rozumieniu metafor i symboli kulturowych, a interpretację całości ułatwiają teksty w dymkach. Elementem wzmacniającym aurę fantasmagorii jest już sama forma obrazu, nawiązująca do konwencji komiksu. Komiks jako forma literacka może wywoływać skojarzenie z czymś wymyślonym, odrealnionym. Wybór quasi-komiksowej konwencji sugeruje, jakoby autor muralu wątpił, by idea, którą obrazuje jego praca, mogła przełożyć się na rzeczywistość. Poprzez wybór tej formy artysta zdaje się dystansować wobec przekazu, biorąc go w nawias wątpliwości.

25. rocznica stacjonowania wojski brytyjskich w Irlandii Północnej zapoczątkowała zmianę retoryki republikańców, którzy coraz częściej sięgali po pokojowe hasła, odchodząc stopniowo od dyskursu walki i siły. W oczach republikańców armia brytyjska, zamiast łagodzić konflikt i sprzyjać jego rozwiązaniu, jedynie zaogniła toczący się spór. Skoro przez 25 lat wojskom brytyjskim nie udało się nic osiągnąć, żołnierze powinni pokojowo opuścić Wyspę – „mówiły” ulice. Część starszych murali, przedstawiających historię i sceny walki, zaczęto zastępować nowymi obrazami nawołującymi do pokoju. Popularne stały się takie hasła jak wspomniane „Time for peace, time to go”, „Equality, Freedom and Fraternity” (równość, wolność, braterstwo) czy „Dialog, Trust and Respect” (dialog, zaufanie, szacunek), które określano mianem „Foundation Stones of Lasting Peace”, czyli „fundamentami trwałego pokoju”³⁸⁶

³⁸⁶ N. Jarman, *Material Conflicts: Parades and Visual Displays in Northern Ireland*, Berg Publishers, Oxford 1997, str. 246-147

Fot. 4.4. The Mild Mild West



Zródło: <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/museum-stokes-croft-bristol>
[dostęp: 11.08.2013]

Mural „The Mild Mild West” powstał w 1999 rok w Stokes Croft – części Bristolu uznawanej za kolebkę niezależnej sceny artystycznej, znanej z alternatywnych imprez, niestandardowych sklepów, popularnych klubów i opuszczonych zabudowań³⁸⁷. *Genius loci* dzielnicy to również The People's Republic of Stokes Croft (PRSC)³⁸⁸ – grupa skupiająca młodych artystów i aktywistów. Celem formacji jest ożywienie i rewitalizacja Stokes Crofts poprzez działania w przestrzeni publicznej – stąd też nagromadzenie obrazów sztuki ulicznej w tej części Bristolu. Jednym z popularniejszych symboli miejsca stał się mural „The Mild Mild West”. Jego twórcą jest Banksy – bodaj najbardziej znana postać światowego street artu. Osobą, która zleciła Banksy’emu namalowanie muralu, był Jim Pain – właściciel sklepu płytowego Subway Records mieszczącego się w Stokes Croft.

Warstwa ikoniczna obrazu to trzy postacie w towarzystwie wielkiego niedźwiedzia. Praca utrzymana jest w tonacji czarno-białej, a jedynym kolorowym akcentem jest czerwony płomień. Po lewej stronie muralu stoi (biegnie?) trzech policjantów w czarnych mundurach, uzbrojonych w tarcze. Po prawej, naprzeciwko postaci w uniformach, stoi duży biały niedźwiedź z płonącym koktajlem Mołotowa³⁸⁹

³⁸⁷ Dzielnica znana jest również z protestów pracowniczych przeciwko rządowi Thatcher w latach 80.

³⁸⁸ Zob. <http://www.prsc.org.uk> [dostęp: 11.11.2013]

³⁸⁹ Według jednej z wersji nazwa „koktajl (dla) Mołotowa” miała zostać wymyślona przez żołnierzy fińskich, którzy używali tej broni przeciw wojskom rosyjskim w czasie wojny zimowej 1939-1940. Inna etymologia odwołuje się do

w łapie, skierowanym w stronę funkcjonariuszy. Wszystkie postacie umieszczone są na czarno-białym tle. Na samej górze widnieje duży biały napis „The Mild Mild West”, a u dołu – podpis artysty „BANKSY!”.

W latach 90. tzw. wolna scena dzielnicy Stokes Croft nie była hołubiona przez służby bezpieczeństwa. W noc sylwestrową 1997/98 jedna z imprez w magazynach przy Winterstoke Road została brutalnie spacyfikowana przez policję. Właśnie to wydarzenie posłużyło Banksy’emu za inspirację do namalowania muralu. Praca zajęła mu 3 dni. Dopiero na samym końcu artysta naniósł sylwetki policjantów jako najbardziej prowokujący element obrazu³⁹⁰.

Banksy posłużył się alegorią. Miś przypominający pluszową zabawkę, trzymający w łapie koktajl Mołotowa – to społeczność Stokes Croft, charakteryzowana przez dobroduszość, swego rodzaju „miętkość”, z drugiej zaś bezkompromisowość i wolę walki o przekonania i idee. Ważna zdaje się warstwa kolorystyczna muralu. Miś jest biały, a kolor ten symbolizuje nadzieję, wiarę, czystość i zaufanie. Zbliżający się do niego policjanci to postacie czarne – dosłownie i w przenośni. Czerń w odniesieniu do człowieka to kolor potęgi, siły i zdecydowania, ale i „czarnego charakteru”, czyli zła. Banksy przekazuje swoje wyobrażenie o społeczności – spokojnej, lecz niepokornej. Tarcze, które policjanci dzierżą w dłoniach, obrazują strach. Postacie w mundurach boją się zbliżyć do niedźwiedzia, potrzebują ochrony. Służby bezpieczeństwa w konfrontacji z „białym misiem” jawią się jako złe i załężnione.

Napis na górze muralu „The Mild Mild West” stanowi parafrazę znanego zwrotu „The Wild Wild West”. Zastąpienie słowa „wild” (dziki) wyrazem „mild” (łagodny) to eufemizm, który ma na celu udobitnienie intencji przekazu. Z jednej strony mural pokazuje walkę, z drugiej, poprzez użycie słowa „mild” oraz wykorzystanie motywu „białego misia”, obrazuje absurdalność tej walki.

W 2007 BBC zorganizowało internetowy konkurs na „Alternatywny symbol Bristolu”, w którym zwyciężył mural Banksy’ego³⁹¹. W 2009 roku organizacja „Appropriate Media” zniszczyła mural, oblewając go czerwoną farbą na znak protestu przeciwko komercjalizacji sztuki ulicznej. Uznali oni obraz Banksy’ego za szkodliwy

rozporządzenia Państwowego Komitetu Obrony ZSRR z 7 lipca 1941 roku „O przeciwpancernych granatach (butelkach) zapalających”, podpisanego przez komisarza spraw zagranicznych Wiaczesława Mołotowa

³⁹⁰ M. Bull, *Banksy Locations and Tours Vol. 2: A Collection of Graffiti Locations and Photographs from Around the UK*, Pm Press, Oakland 2011, str. 25-26

³⁹¹ Zob. *Alternative Landmark of Bristol*, BBC.co.uk, 18.09.2007,

http://www.bbc.co.uk/bristol/content/articles/2007/05/29/alternativelandmark_winners_feature.shtml
[dostęp: 13.11.2013]

przerost formy nad treścią. Nie jest to jedyna zniszczona przez Appropriate Media praca Banksy'ego. Na swojej stronie internetowej organizacja tak komentuje własne działania: „To, czego najbardziej nienawidzimy w graffiti, to fakt, że często jest ono malowane przez ludzi owładniętych manią wielkości, którzy uważają, że mają do powiedzenia coś ważnego. W rzeczywistości terroryzują przechodniów swoimi banalnymi komunikatami dotyczącymi światowej polityki [...] Prace Banksy'ego wyglądają olśniewająco mądrze, jednak jedynie dla idiotów”³⁹². Członek grupy People's Republic of Stoke's Croft Chris Chalkley tak skomentował zniszczenie muralu: „Jeśli Appropriate Media ma alternatywną wizję, niech zainicjuje debatę, zamiast robić takie rzeczy. Rozmawiajmy. W naszej okolicy sztuka uliczna jest bardzo popularna i spotyka się z akceptacją społeczności lokalnej. Do tej pory nie spotkałem nikogo, komu by ona przeszkadzała. Mural „The Mild Mild West” jest swego rodzaju ikoną. Ludzie, widząc jego dewastację, stawali zdezorientowani”³⁹³. Warto dodać, że mural został wyczyszczony i zdobi Stokes Croft po dziś dzień.

Ze względu na nonkonformistyczne postawy społeczności, Stokes Croft wciąż pozostaje miejscem, gdzie dochodzi do zamieszek mieszkańców z policją. W 2011 roku wzburzenie wywołała decyzja o otwarciu sklepu Tesco przy Cheltenham Road – jednej z głównych przecznic dzielnicy. Kilkuset mieszkańców Stokes Croft w proteście wyszło na ulicę³⁹⁴. Do tłumienia starć władze wysłały ponad 150 policjantów. Protestujący zaatakowali funkcjonariuszy butelkami i cegłami, a policja w akcie odwetu wkroczyła do squatu Telepathic Heights³⁹⁵, zarzucając jego mieszkańcom przygotowywanie koktajli Mołotowa, czemu squattersi zaprzeczali. Protestujący odpowiedzieli atakiem na witryny Tesco. Protest był częścią kampanii wspierającej lokalne sklepy w batalii przeciwko otwarciu marketu sieci w dzielnicy Stokes Croft. Mieszkańcy chcieli, aby w miejscu supermarketu powstała instytucja pożytku publicznego, z której mogliby korzystać wszyscy³⁹⁶. Wspierając protestujących, twórca muralu „The Mild Mild West” przygotował limitowaną serię plakatów, na których przedstawił koktajl Mołotowa z etykietą Tesco. Wpływy ze sprzedaży plakatów Banksy'ego trafiły do organizatorów

³⁹² <http://appropriatemedi.net> [dostęp: 13.11.2013]

³⁹³ Zob. M. Newman, *Art: Battle lines drawn over Banksy's Mild Mild West*, [Mirrow.co.uk](http://blogs.mirror.co.uk/the-ticket/2009/04/battle-lines-drawn-over-banksy.html), 07.04.2009, <http://blogs.mirror.co.uk/the-ticket/2009/04/battle-lines-drawn-over-banksy.html> [dostęp: 12.11.2013]

³⁹⁴ W związku z planami budowy Tesco mieszkańcy Stokes Croft utworzyli stronę internetową, na której wypowiadali się przeciwko sieci i opisywali działania prowadzone w ramach protestu.

Zob. <http://notesco.wordpress.com> [dostęp: 22.12.2013]

³⁹⁵ Jeden z najbardziej znanych squatów w Bristolu

³⁹⁶ Zob. *Stokes Croft riot-damaged Tesco due to reopen*, BBC, 10.03.2011, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-bristol-13351973> [dostęp: 12.11.2013]

protestu, w tym do PRSC. Mimo niezadowolenia mieszkańców dzielnicy supermarket po pewnym czasie został jednak otwarty i do dzisiaj stoi przy Cheltenham Road w Stokes Croft.

4.3.1.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000

Fot. 4.5. Very Little Helps



Źródło: archiwum własne aktorki, lipiec 2012

Szablon zatytułowany „Very Little Helps” widnieje na fasadzie budynku apteki przy Essex Road w północnym Londynie. Autorem pracy powstałej w 2008 roku jest Banksy. W związku z kilkoma próbami zniszczenia, obecnie obraz jest zabezpieczony przed aktami wandalizmu.

Szablon przedstawia trójkę dzieci oddających hołd wiszącej nad nimi foliowej torbie z logotypem Tesco³⁹⁷. Po lewej stronie dwójka z nich, chłopiec i dziewczynka, stoi wpatrzona w „foliówkę” z dłońmi ułożonymi na sercu. Dzieci są odświętnie ubrane, wyprostowane, ich twarze wyrażają powagę. Po prawej stronie widzimy małego chłopca, który wciąga „flagę” z foliowej torby na maszt – elektryczny kabel na fasadzie

³⁹⁷ Powstała w 1924 roku największa brytyjska sieć hipermarketów i supermarketów, ma filie również w innych krajach, m.in. w Czechach, Polsce, Chinach, Tajlandii czy na Słowacji. Na początku działalności sieć zajmowała się jedynie sprzedażą żywności. Z czasem poszerzyła swoją ofertę handlową o odzież, sprzęt elektroniczny, a nawet auta

budynku. Dzieci i ich stroje namalowano w tonacji czarno-szarej. Jedynym barwnym motywem na obrazie jest biało-niebieska reklamówka z czerwonym napisem Tesco.

Dzieci oddające kult foliowej torbie obrazują zagrożenia, jakie implikuje konsumpcyjny, bezrefleksyjny styl życia. Chłopiec i dziewczynka stają się wyznawcami ideologii Tesco lub też nowego, merkantylnego „patriotyzmu”, którego symbolem jest foliowa torba. Sięgnięcie po motyw dzieci służy wzmocnieniu przekazu – są one niewinne, często nieświadome zagrożeń, a zarazem najbardziej narażone na wpływy z zewnątrz. W pracy można odnaleźć czytelną metaforę. Dzieci oddające hołd foliowej fladze Tesco wyglądają jakby uczestniczyły w ważnej uroczystości, święcie narodowym. Wydają się w pełni oddane wartościom, jakim hołduje korporacja, czego wyrazem są dłonie złożone na sercach. Jest to jednak oddanie dziecięce, a więc nieco naiwne. Praca przestrzega przed marketingowymi manipulacjami i zapamiętaniu w korporacyjnych ideologiach, na które szczególnie narażeni zdają się ludzie młodzi. Foliowa torebka na maszcie zastępuje flagę państwową. Utrzymana w barwach narodowych, staje się symbolem nowej „państwowości”: handlowej, kapitalistycznej i korporacyjnej. Dzieci przedstawione w odcieniach szarości – bez użycia koloru, a więc bezbarwne – stają się jedynie częścią bezdusznej maszyny, eliminującej wszelkie oznaki indywidualizmu. Szablon można rozumieć jako ostrzeżenie przed ofensywą korporacji i pułapkami konsumpcjonizmu.

Praca powstała kilka dni po oświadczeniu premiera Gordona Browna³⁹⁸, w którym ostrzegał sieci handlowe, że jeśli nie ograniczą rozdawnictwa foliowych toreb dobrowolnie, będzie zmuszony podjąć w tym kierunku stanowcze działania. W kwietniu 2009 roku brytyjski rząd rozpoczął kampanię „Wyrób nawyk – noś torbę” na rzecz wielokrotnego używania toreb plastikowych. W ramach prowadzonych działań deklarację o zmniejszeniu rozdawnictwa „foliówek” złożyły największe sieci handlowe w Wielkiej Brytanii, w tym również Tesco. Mimo zapewnień koncernów w 2010 roku liczba rozdawanych toreb foliowych wzrosła w Wielkiej Brytanii o 333 mln. W związku z brakiem jakiegokolwiek odzewu branży handlowej w sprawie samoregulacji w 2011 roku dziennik „Daily Mail” przeprowadził kampanię „Banish the Bags” („Wyrzuć torby”), której celem było nakłonienie rządu, aby zmusił sieci handlowe do zmniejszenia liczby rozdawanych toreb. Skutkiem kampanii było m.in.

³⁹⁸ Zob. B. Brogan, *Gordon Brown gives supermarkets one year to start charging for plastic bags... or else*, The Daily Mail, 12.02.2008, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-522765/Gordon-Brown-gives-supermarkets-year-start-charging-plastic-bags---else.html> [dostęp: 13.11.2013]

wprowadzenie opłat za torby³⁹⁹. Jeśli przywołać dość dyskusyjną etycznie postawę koncernów handlowych wobec torebek foliowych, motyw torby na maszcie wydaje się także kpina z hipokryzji firm, które posiłkując się pseudoekologiczną motywacją (nie rozdajemy, ale sprzedajemy), tak naprawdę wykorzystały *momentum* do redukcji kosztów działalności. W czasach, gdy ochrona środowiska staje się w rozwiniętych krajach priorytetem, potentat wciąż wykorzystuje foliowe torby. Są tanie i wygodne dla konsumentów – a także i korporacji, które niewiele martwi fakt, że rozdając torby foliowe, przyczyniają się do degradacji środowiska i obciążenia ekosystemu na wiele dziesiątków lat. Pracą, której jednym z sensów jest komunikat o wydzwisku ekologicznym, Banksy angażuje się w polemikę z siecią handlową. Artysta kontestuje ekologiczną nieodpowiedzialność koncernu, wyraża sprzeciw wobec konsumpcyjnego stylu życia i potęgi handlowego giganta. Trzeba podkreślić, że szablon „Very Little Helps” nie jest jedyną pracą, jaką artysta kieruje przeciwko Tesco. Wcześniej powstały już m.in. plakaty przedstawiające koktajle Mołotowa z logotypem supermarketu czy „Tesco Sand Castle” – przedstawiający chłopca budującego, niczym zamek, Tesco z piasku.

Popularność Banksy’ego sprawia, że wartość jego prac bywa sprowadzana przez odbiorców do ich rynkowej ceny, która przysłania sam przekaz. Gdy obraz „Very Little Helps” pojawił się na fasadzie budynku, komentarz jego właściciela skupił się jedynie na aspekcie finansowym: „Jestem absolutnie zachwycony. Myślę, że to fantastyczne. Słyszałem, ile takie prace są warte. Możemy rozważyć sprzedaż ściany [...]. To dzieło sztuki”⁴⁰⁰. Zyskawszy tak ogromną popularność, paradoksalnie i sam Banksy stał się celem własnej kampanii przeciw galopującemu konsumpcjonizmowi, któremu wojnę wypowiedział przed laty.

³⁹⁹ Zob. *Premier Cameron: reklamówek ma być mniej albo zaostrzę prawo*, Wyborcza.biz, 29.09.2011, http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,10375070,Premier_Cameron__reklamowek_ma_byc_mniej_albo_zaostre.html [dostęp: 13.11.2013]

⁴⁰⁰ K. Franklin, *Banksy „backs ban on plastic bags”*, The Telegraph, 06.03.2008, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1580844/Banksy-backs-ban-on-plastic-bags.html> [dostęp: 13.11.2013]

Fot. 4.6. Bowie to the Queen



Źródło: <http://berbicemarket.com/uncategorized/did-banks-mash-up-bowie-the-queen-in-new-stencil-photo> [dostęp: 11.08.2013]

Szablon „Bowie to the Queen” (Bowie dla królowej) powstał w 2012 roku przy Upper Maudlin Street w Bristolu. Gdy praca pojawiła się na murze, autorstwo przypisano Banksy’emu, jednak szybko okazało się, że twórcą obrazu jest artysta o pseudonimie Incwel⁴⁰¹. Praca powstała podczas obchodów 60-lecia panowania Elżbiety II⁴⁰². Obraz namalowany został w miejscu, w którym wcześniej widniał szablon Banksy’ego z małym chłopcem z papierową torebką w dłoni, zbliżającym się do snajpera. Stąd też autorstwo „Bowie to the Queen” pierwotnie przypisano właśnie Banksy’emu.

Praca „Bowie to the Queen” przedstawia czarno-białe popiersie Elżbiety II z niebiesko-czerwoną błyskawicą na twarzy. Królowa ma zamknięte oczy, a na głowie bogato zdobioną koronę. Czy to jednak na pewno jej twarz? Czy już tu nie zastanawia podobieństwo rysów z postacią współwystępującą w tytule pracy? Królowa ubrana jest w czarno-biały płaszcz i czarną bluzkę. Na jej szyi widnieje biała kolia. Najbardziej charakterystycznym elementem szablonu jest błyskawica namalowana na twarzy królowej – z jednej strony symbol wszechmocnej władzy nadanej z łaski Bożej,

⁴⁰¹ Wątpliwości dotyczące autorstwa pracy rozwił sam artysta, który na swojej stronie internetowej zamieścił zdjęcia szablonu oraz elementy, które posłużyły mu do jego przygotowania

⁴⁰² Od 2 do 5 czerwca 2012 roku w Wielkiej Brytanii obchodzony był diamentowy jubileusz panowania królowej Elżbiety II. Uroczystości w hołdzie monarchini zorganizowało 25 państw Wspólnoty Narodów (międzynarodowej organizacja powstałej w 1931, gdy przyjęty został Statut Westminster. Obecnie zrzesza niepodległe kraje, z których większość w ubiegłych wiekach należała do brytyjskiego imperium kolonialnego. Część z nich to dawne dominia brytyjskie). Zob. S.B. Smith, *Portret monarchii: Elżbieta II*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2012, str. 479. Zob. oficjalna strona obchodów jubileuszowych www.thediamondjubilee.org [dostęp: 13.11.2013]

z drugiej zaś upadku⁴⁰³. Motyw ten nawiązuje również do okładki albumu Davida Bowie z 1973 roku, zatytułowanego „Alladin Sane” (gra słów: *Alladin sane* – Alladyn zdrowy na umyśle oraz *a lad insane*, czyli zwariowany chłopak). Piorun na twarzy bohatera okładki szybko został powiązany z kwestią biseksualności muzyka. Wszystkie piosenki, które znalazły się na płycie, powstały w czasie trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych. W warstwie tekstowej znaczna część utworów odwołuje się do problemu rozpadu społeczeństwa.

Oryginalnie niebiesko-pomarańczowa błyskawica Davida Bowie została w szablonie ubrana w barwy narodowe Wielkiej Brytanii – niebieski i czerwony. Zmiana kolorystyki przenosi narrację w nowe rejony, wprowadzając element odnoszący się do postaw wobec państwa, narodu, patriotyzmu. Główny przekaz, jaki wynika z tak zestawionych przez twórcę motywów, sytuuje królową w nieco innym, alternatywnym świetle. Z jednej strony Elżbieta II to dostojność i majestat, z drugiej przełamanie powagi przez kolorową błyskawicę kojarzoną z kontrowersyjnym artystą. Konserwatyzm zderza się z awangardą. Takie zestawienie można potraktować jak swego rodzaju artystyczny oksymoron. Poprzez luźne skojarzenie Elżbiety II z Davidem Bowie artysta przedstawia swoją wizję królowej. Z jednej strony to nobliwa dama pełna powagi, z drugiej postać niepokorna i „zwariowany chłopiec”. Obraz można odczytać jako próbę reinterpretacji wizerunku królowej, prowadzącą ku rozluźnieniu rygorów i zaznaczeniu dystansu wobec autorytetu monarchii. Bez wątpienia Elżbieta II nie jest tu sportretowana w zgodzie z tradycyjnymi założeniami. Incwiel nie jest pierwszym twórcą sceny streetartowej, który przedstawił królową w oryginalny sposób. Warto wspomnieć o pracach artysty o pseudonimie D*Face. Jego kolorowa seria banknotów i szablonów zatytułowana „Dog Save the Queen” zyskała popularność na całym świecie. Autor sportretował na nich królową ze skrzydełkami zamiast uszu i wystawionym językiem.

Tradycja eksperymentu z wizerunkiem królowej jest jednak znacznie dłuższa. Już w 1985 roku Andy Warhol przedstawił Elżbietę II jako ikonę popkultury, w stylu Marilyn Monroe⁴⁰⁴. Artysta powielił metodą sitodruku fotografię królowej ze srebrnego jubileuszu z 1977 roku – tę samą, która znalazła się na okładce kontrowersyjnego singla

⁴⁰³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1990, str. 325

⁴⁰⁴ Portret Elżbiety II autorstwa Andy’ego Warhola można obejrzeć na stronie Royal Collection Trust <http://www.royalcollection.org.uk/exhibitions/the-queen-portraits-of-a-monarch/andy-warhol> [dostęp: 13.11.2013]

„God Save the Queen” zespołu Sex Pistols⁴⁰⁵. Do dziś zresztą Elżbieta II jest jedną z koronowanych głów, po której wizerunek artyści na całym świecie sięgają najczęściej⁴⁰⁶. Przedstawiają królową bardzo różnorodnie – jedni w duchu portretu reprezentacyjnego, inni w ramach artystycznego eksperymentu⁴⁰⁷. W National Portrait Gallery w Londynie, w sali poświęconej sztuce XX wieku można podziwiać portret Elżbiety II z roku 1970. Jak pisze Marc Roche: „Młoda kobieta z czasu koronacji w 1953 roku stała się zasadnicza i surowa, by nie powiedzieć więcej”⁴⁰⁸. Eksperymentatorzy muszą jednak liczyć się z tym, że zgodnie z brytyjskim prawem, osoby krytykujące monarchię podlegają karze pozbawienia wolności⁴⁰⁹, przy czym krytyka artystyczna nie jest bynajmniej wolna od tej sankcji.

4.3.2. Analiza wytworów sztuki ulicznej w niemieckiej przestrzeni publicznej

Archiwum obrazów z niemieckiej przestrzeni publicznej opracowane na potrzeby rozprawy zawierało 251 wytworów. Ze zgromadzonych w odpowiednio datowanych albumach obrazów wylosowanych zostało 6 – 5 murali i 1 szablon. Dwie prace pochodzą z Düsseldorfu, 4 z Berlina. Zgodnie z założeniami pracy, wszystkie obrazy wpisują się w zaangażowany nurt sztuki ulicznej, poruszając problemy społeczne o odcieniu politycznym i ekonomicznym.

Przed 1989 w Niemczech zaangażowany nurt sztuki ulicznej był przede wszystkim areną walki z podziałem państwa. Zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie artyści uliczni manifestowali swoje niezadowolenie, głównie przy użyciu szablonów. Zachodnioniemieccy twórcy wykorzystywali również ulice do wyrażenia opinii na temat federalnego i lokalnego prawa. Po upadku muru artyści uliczni jeszcze przez dłuższy czas korzystali z możliwości komentowania nowej

⁴⁰⁵ Rok 1986 przyniósł kolejną parodię hymnu i zabawę wizerunkiem królowej – utwór „God Shave the Queen” („Boże, ogol królową”) autorstwa formacji Airfarcewon, por.

<http://www.amiright.com/parody/misc/royalanthem0.shtml> [dostęp: 13.11.2013]

⁴⁰⁶ Zob. M. Kuc, *Królowa Elżbieta II w oczach artystów*, Rzeczpospolita.pl, 07.07.2012, <http://www.rp.pl/artykul/909251.html> [dostęp: 13.11.2013]

⁴⁰⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć prace takich artystów jak brytyjski duet Gilbert and George, który stworzył kompozycję w formie koronacyjnego krzyża z fotografiami Elżbiety II i jej małżonka księcia Filipa, czy obraz Luciana Freuda, z 2001 roku, na którym królowa przedstawiona jest nieco karykaturalnie, z męskimi rysami

⁴⁰⁸ M. Roche, *Elżbieta II. Ostatnia Królowa*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2010, str. 267

⁴⁰⁹ W myśl aktu parlamentarnego „Treason Felony” z 1848 roku krytyka monarchii bądź nawoływanie do jej obalenia wiąże się z poważnymi konsekwencjami. Akt ten budzi obecnie wiele kontrowersji, głównie ze względu na zobowiązania Wielkiej Brytanii wobec Europejskiej Konwencji Praw Człowieka, która gwarantuje wolność słowa. Zob. W. Wilk-Reguła, *Królowa Elżbieta II. Wizerunek monarchii brytyjskiej*, Wyższa Szkoła Studiów Międzynarodowych, Łódź 2010, str. 162

rzeczywistości w Niemczech. Po roku 2000, podobnie jak w przypadku brytyjskiej przestrzeni artystycznej, twórcy uliczni skupili się na problemach globalnych, takich jak konsumpcjonizm, ochrona środowiska, nietolerancja i rasizm.

4.3.2.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie podziału

Fot. 4.7. Pod Sępami



Zródło: <http://www.farbfieber.de/mediabig/570A.jpg> [dostęp. 23.09.2013]

Mural autorstwa kolektywu artystycznego Wandmalgruppe zatytułowany „Unter Geiern” (Pod Sępami) powstał w 1979 roku przy Konkordiastraße w Düsseldorfie. Praca była odpowiedzią na spekulacje na rynku nieruchomości, jakich dopuściła się spółdzielnia mieszkaniowa Neue Heimat.

Praca przedstawia 10 różnej wielkości sępów na fasadzie zaniedbanej kamienicy. Sępy mają czarno-białe upierzenie przypominające fraki, różowe szyje i niby-głowy w czarnych kapeluszach oraz żółte dzioby. Po lewej stronie, na samym dole, tuż obok bramy wejściowej do kamienicy siedzi niewielki ptak. Nad bramą widoczne są dwa znacznie większe, którym przypisane są komiksowe dymki z tekstem. W jednym z dymków czytamy pytanie: „Was hat denn Ihnen ihre Ruine so gebracht?” (i coś Panu/Państwu przyniosły te wasze ruiny?), w drugim odpowiedź: „Bisher 7 Millionen” (dotychczas 7 milionów). Po prawej stronie obrazu, na górze, nad oknami, siedzą dwa duże sępy, na dole – 5. W prawym górnym rogu widoczny jest biały napis

Werhahn (nazwisko niemieckiego bankiera i przedsiębiorcy, nazwa holdingu prowadzącego działalność m.in. w sektorze finansowym oraz budowlanym) /Real (niem. *real* – prawdziwy, rzeczywisty, ang. *real* – rzeczywisty, *real estate* – posesja, nieruchomość) GmbH (niem. *Gesellschaft mit begrenzter Haftung* – spółka z ograniczoną odpowiedzialnością, sp. z o.o.). Pod nim kolejny: Spekulanten-Nest (gniazdo spekulantów).

Kontekst społeczny, w którym powstał mural, jest niezwykle istotny. W 1978 roku Neue Heimat, spółdzielnia mieszkaniowa związków zawodowych w Düsseldorfie, postanowiła w miejscu 10 starych kamienic wybudować ekskluzywne domy mieszkalne dla bogatszych. Takie działania, jak nietrudno się domyślić, nie przypadły do gustu wszystkim mieszkańcom miasta. Z protestem artystycznym na ulicę wyszli studenci Akademii Sztuk Pięknych. Formą sprzeciwu wobec gentryfikacji miały być malunki na fasadach domów, w których mieszkali. Z walki o 10 kamienic, która przerodziła się w lokalny protest o znacznie większej skali, wywodzą się pierwsze murale stanowiące komentarz do bieżących wydarzeń politycznych. Pierwsza praca dotyczyła kontrowersyjnej (a w opinii wielu skandalicznej) podróży do Chile ówczesnego premiera Bawarii Franza Josefa Straussa. Obraz został bardzo szybko zniszczony i usunięty przez służby porządkowe, co spotkało się z negatywną reakcją społeczności. Wydarzenie to nie zniechęciło jednak artystów do prowadzenia dalszej walki na murach. Wręcz przeciwnie – murale stały się symbolem wolności wypowiedzi i znakiem społecznego zaangażowania. Z czasem w ramach protestu zaczęto zamalowywać całe domy – tak wysoko, jak tylko sięgały drabiny. Malowano jawnie, w ciągu dnia, w obecności wielu ludzi. Policja, choć uważnie obserwowała „partyzanckie” działania, nie interweniowała. Dostępu do fasad bronili zarówno twórcy, jak i życzliwi im obserwatorzy. Raz tylko doszło do sytuacji, w której nadgorliwi policjanci w Wuppertalu skonfiskowali artystom farby.

„Jako mieszkańcy i prawdziwi obrońcy tych domów uważaliśmy się za ich rzeczywistych właścicieli. Jednocześnie chodziło nam też o to, aby wyjść poza tradycyjne miejsca sztuki, działać publicznie w sposób bezpośredni. Oczywiście także o to, by stworzyć przeciwwagę dla oficjalnej dyskusji wokół aktualnych tematów, jak skandal podsłuchowy, nowa broń atomowa, walka o domy”⁴¹⁰ – piszą członkowie Wandmalgruppe.

⁴¹⁰ <http://www.farbfieber.de/UNIQ138600366605852/doc234A.html> [dostęp: 14.11.2013]

Koniec lat 70. w Niemczech to czas prawdziwej paniki w związku z zagrożeniem terrorystycznym. W związku z obawami przed atakami pewnego ranka do wszystkich pomalowanych kamienic wkroczyły uzbrojone oddziały policji. Wtargnięto do domów, sypialń bez żadnego nakazu. W efekcie niczego, poza kilkoma gramami marihuany, nie znaleziono. Wówczas jednak podsłuchiowano i podglądano wszystkich, którzy w jakiś sposób wzbudzali wątpliwości co do swojego politycznego stanowiska. Powszechnie stosowanym środkiem walki z myślącymi inaczej były zakazy wykonywania zawodu. Mimo to w Düsseldorfie rozwijał się silny, wielowątkowy ruch sprzeciwu – „dzikich lokatorów”, aktywności wolnościowe, działania ekologiczne i całe mnóstwo inicjatyw kulturalnych i obywatelskich⁴¹¹.

Mural „Pod Sępami” był jedną z prac, która wyrażała sprzeciw wobec samowoli spółdzielni mieszkaniowej i cichej akceptacji władz dla polityki gentryfikacji. Osoby czy podmioty odpowiedzialne za wyburzanie budynków przedstawia jako sępy owładnięte chęcią zysku. Posługując się personifikacją, twórcy wykorzystali symbol żarłoczości, bezwzględności i zniszczenia⁴¹² w ukazaniu dążeń spółdzielni i holdingu budowlano-finansowego. W kontekście przywołanych wydarzeń ptaki przywłaszczyły sobie kamienice, adaptując ją na swoje gniazdo. Napis „Spekulanten-Nest” (gniazdo spekulantów) unaocznia stosunek twórców do zobrazowanych postaci. Słowo „spekulant” szczególnie dobitnie wyraża negatywną opinię. „Rozmowa” dwóch sępów umieszczonych na samej górze muralu ukazuje ich chciwość. Gdy ptak pyta drugiego o korzyści, jakie przyniosło zniszczenie, tamten przywołuje zyski z prowadzonych działań. Mural niedwuznacznie wyraża negatywny stosunek ówczesnych artystów do wydarzeń, które miały miejsce w Düsseldorfie w latach 1978-1979. Sępy przedstawione po raz pierwszy na muralu przy Konkordiastraße stały się symbolem sprzeciwu wobec spekulacji i gentryfikacji w mieście. Inspirowane tym obrazem szablony z padlinożercami trafiały na fasady kolejnych kamienic⁴¹³.

Próby niszczenia murali, podejmowane przez Neue Heimat, niemal na każdym kroku kończyły się fiaskiem. Dzięki zaangażowaniu mieszkańców i silnemu poparciu społecznemu na ulicach Dusseldorfu wciąż pojawiały się nowe prace. Mimo to proces niszczenia domów i eksmisji lokatorów za długi był tak zaawansowany, że dziesięciu kamienic będących areną pierwszych buntów nie udało się ocalić. W 1980 roku

⁴¹¹ *Tamże* [dostęp: 14.11.2013]

⁴¹² Zob. W. Kopaliński, *op.cit.*, str. 376

⁴¹³ <http://www.farbfieber.de/UNI138606667300544/doc234A.html> [dostęp: 14.11.2013]

kamienica, na której powstał mural „Pod Sępami”, została, podobnie jak wiele innych, wyburzona⁴¹⁴. Z powodu bankructwa Neue Heimat plac po rozbiórce przez ponad 10 lat stał pusty. Obecnie w tym miejscu znajduje się siedziba urzędu pracy.

Fot. 4.8. Checkpoint Charlie



Źródło: <http://artagainstwarblog.blogspot.com/2010/09/border-and-fences.html> [dostęp: 14.07.2013]

Mural „Checkpoint Charlie” powstał w 1986 roku na Murze Berlińskim przy Zimmerstraße. Jego autorem był Keith Haring⁴¹⁵ – amerykański artysta zmarły w 1990 roku. Malowidło zostało mu zlecone przez Muzeum Muru przy Checkpoint Charlie. Pracom nad murem o niemal 300-metrowej długości przyglądali się obserwatorzy z całego świata. Na miejscu obecni byli dziennikarze m.in. z „New York Times”, „The Herald Tribune”, „Time” „People Magazine” oraz wielu stacji telewizyjnych. Tytuł muralu „Checkpoint Charlie” pochodzi od jednego z najbardziej znanych w czasie zimnej wojny przejść granicznych między NRD a RFN, mieszczącego się przy

⁴¹⁴ *Tamże* [dostęp: 14.11.2013]

⁴¹⁵ Amerykański artysta tworzący w nurtach pop art i street art

skrzyżowaniu Friedrichstraße i Zimmerstraße⁴¹⁶. Mural przedstawia czerwone i czarne zarysy sylwetek ludzkich na żółtym tle, połączone ze sobą rękami i nogami w swoisty łańcuch. Wokół spoglądających w różnych kierunkach figur namalowane zostały czarne i czerwone kreski.

Kolorystykę muralu, nawiązującą do barw niemieckiej flagi, można odczytać jako wyraz potrzeby ponownego połączenia – jedności Wschodu z Zachodem. Łańcuch, który tworzą figury, symbolizuje siłę, przeznaczenie, niepodzielność, przywiązanie, braterstwo⁴¹⁷. Można zatem przyjąć, że połączone sylwetki to obywatele Wschodnich i Zachodnich Niemiec. Kolorowe kreski wokół schematycznych figur dodają obrazowi dynamizmu. Postacie wyglądają jakby były w ruchu, ożywały w imię wspólnej sprawy. Choć po muralu „Checkpoint Charlie” nie został nawet ślad (po wyburzeniu 156-kilometrowego muru głównego otaczającego Berlin Zachodni zostały jedynie trzy pamiątkowe relikty w dzielnicy Mitte), znany motyw graficzny pojawia się na plakatach, koszulkach i wielu innych gadżetach przypominających czasy podziału.

Muzeum Muru powstało w roku 1962, w rok po wzniesieniu przez radzieckich okupantów betonowej ściany dzielącej Berlin. Zostało założone przez Rainera Hildebrandta – historyka, aktywistę i obrońcę praw człowieka. Ze względu na bliskość najśłynniejszego przejścia granicznego oraz roztaczający się widok na NRD-owską część miasta, muzeum stało się głównym miejscem skupiającym kontestatorów podziału – dziennikarzy, artystów, działaczy politycznych⁴¹⁸. W 1986 roku przedstawiciele muzeum, w ramach pokojowej i wolnościowej misji placówki, zwrócili się do Keitha Haringa z prośbą o namalowanie na murze obrazu wyrażającego dezaprobatę społeczną wobec podziału. Artysty, znanego z zaangażowania w obronę praw człowieka, nie trzeba było długo namawiać. O swojej koncepcji muralu (przywołanej w biografii Haringa autorstwa Johna Gruena) autor mówił w sposób następujący: „Zdecydowałem się na zobrazowanie tematyki poprzez złożony z ludzkich sylwetek łańcuch [...]. Łańcuch ten ma być wyrazem negatywnego stosunku ludzi do idei podziału. Mural namalowałem w kolorach flagi niemieckiej – czerwonym, czarnym i żółtym”⁴¹⁹. Praca nad murałem, która zajęła Haringowi ponad 6 godzin, stała

⁴¹⁶ Oficjalna nazwa przejścia po stronie NRD to Zimmerstraße. Obecnie w miejscu przejścia znajduje się symboliczny punkt kontroli granicznej. Przy zachowanej budce strażniczej stoi trzech statystów w mundurach: żołnierz niemiecki, amerykański i rosyjski. Każdy może zrobić sobie z nimi zdjęcie i poprosić o odcisk pieczętni kontroli granicznej z wybranej strefy okupacyjnej. Obok budki zamieszczony został billboard, na którym z jednej strony widać zdjęcie żołnierza amerykańskiego, a z drugiej radzieckiego

⁴¹⁷ Zob. W. Kopaliński, *op.cit.*, str. 214

⁴¹⁸ Zob. <http://www.mauermuseum.de/index.php/en/about-us> [dostęp: 14.11.2013]

⁴¹⁹ Zob. <http://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/2009/11/09/794> [dostęp: 14.11.2013]

się międzynarodowym wydarzeniem artystycznym z elementami happeningu. Artysta chętnie udzielał wywiadów i wypowiadał się na temat swojej pracy. Obserwowali go zachodni Niemcy, obywatele, policjanci, tłum reporterów oraz żołnierze armii amerykańskiej nadzorujący powstawanie malowidła z helikoptera. „To największy cyrk, jaki kiedykolwiek widziałem” – komentował Haring⁴²⁰. Mimo ostrzeżeń policji, twórca muralu kilkakrotnie podczas prac przekraczał granicę między Wschodem a Zachodem bez żadnego pozwolenia, co zostało uznane za akt odwagi i bohaterstwa. Następnego dnia okazało się jednak, że praca nie wszystkim przypadła do gustu. W wywiadzie dla „New York Times” jeden z berlińczyków stwierdził: „To jest Valium [lek uspokajający – przyp. aut.], nie ma w nim prowokacji. W co trzeciej toalecie na Kreuzbergu można zobaczyć tego typu graffiti”⁴²¹. Po pewnym czasie mural został w znacznej części zamalowany na szaro na znak protestu przeciwko optymistycznej kolorystyce pracy Amerykanina. Cenzura, której obawiał się artysta, przyszła z zupełnie innej strony, niż się spodziewał. W następnych dniach niemieccy graffitiarze zamalowali kolejne części muralu, aż praca stała się niemal niewidoczna. To nie władze Berlina Wschodniego wyraziły sprzeciw wobec przekazu Haringa – zrobili to sami berlińczycy⁴²².

⁴²⁰ *Keith Haring paints mural on Berlin wall*, New York Times, 24.10.1986, <http://www.nytimes.com/1986/10/24/arts/keith-haring-paints-mural-on-berlin-wall.html> [dostęp: 12.12.2013]

⁴²¹ *Tamże* [dostęp: 12.12.2013]

⁴²² Zob. H.J. Kuzdas, *Berliner Mauer Kunst*, Elefant Press, Berlin 1990, str. 42-46

4.3.2.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po przełomie 1989 roku

Fot. 4.9. Twarze Berlina



Zródło: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Berlin_Wall6340.JPG
[dostęp: 10.08.2013]

Mural zatytułowany „Twarze Berlina” powstał w 1990 roku na murze berlińskim przy Mühlenstraße w dzielnicy Friedrichshain wzdłuż dawnej granicy dzielącej Berlin na rzece Sprewie. Jego twórcą jest Kani Alavi, niemiecki artysta pochodzenia irańskiego. Praca powstała w ramach projektu East Side Gallery zapoczątkowanego po upadku muru berlińskiego.

Mural przedstawia niebieską falę wód, z której wyłania się mur rozerwany lub rozstępujący się przed potokiem ludzkim. Niezliczone postacie, które w ciągnącym się po horyzont korowodzie przedostają się na drugą stronę otwierającego się lub sforsowanego muru, mają usta otwarte. Niebiesko-czarna fala i błękitno-biały mur kontrastują z kolorowymi twarzami, które wyraźnie widoczne na pierwszym planie, w głębi obrazu rozmywają się, by ostatecznie zniknąć w odmętach.

East Side Gallery to najdłuższa (około 1300 metrów) galeria sztuki ulicznej na świecie, powstała po upadku muru berlińskiego w 1989 roku. Jej założycielami byli członkowie Federalnego Stowarzyszenia Artystów: Bodo Sperling, Barbara Greul Aschanta, Jörg Kubitzki i David Monti. Ponad 100 murali wchodzących w skład galerii

upamiętnia wydarzenia związane z podziałem Berlina i upadkiem muru⁴²³. Do pomalowania muru zostało zaproszonych 118 artystów z 21 państw. Proces powstawania galerii był szeroko komentowany na całym świecie. Z czasem stała się ona nieoficjalnym pomnikiem upamiętniającym wydarzenia z 1989. Jedną z prac, która powstała w ramach projektu, jest mural „Twarze Berlina”.

Jego autor w 1980 roku przyjechał do Berlina Zachodniego z Iranu. Choć Berlin był wówczas podzielony i odizolowany od reszty Niemiec Zachodnich, Kani Alavi – jak sam mówi – doświadczył wolności, której nie było w jego rodzinnym kraju. „Wówczas w Iranie z powodu napiętej sytuacji politycznej i religijnej wolność obywateli była bardzo ograniczona. Mimo że nie mieliśmy muru, często mówiło się o ścianie w naszych umysłach. Tu, w Berlinie Zachodnim, prawdziwy mur miałem wciąż przed oczami, a jednak czułem się wolny, mogłem pójść tam, gdzie chciałem”⁴²⁴. Artysta po przyjeździe do Berlina zamieszkał w pobliżu Checkpoint Charlie. W 1989 roku z okien swojego domu obserwował przedostających się na Zachód mieszkańców NRD. „Spodziewałem się zobaczyć szczęśliwe i podekscytowane twarze, gdy jednak przyjrzałem się tym ludziom nieco bliżej, zauważyłem niepewność i strach”⁴²⁵ – mówi artysta. To właśnie ten obraz stał się dla Alawiego inspiracją do namalowania „Twarzy Berlina”.

Mural wyraża spostrzeżenia i odczucia autora związane z upadkiem muru. Fala, która niesie tłum ludzi, nie jest elementem przypadkowym. Rzeka, przy której stoi mur, w czasach dwu państw niemieckich była podzielona na dwie strefy i nadzorowana przez strażników. Podczas prób nielegalnej przeprawy zabitych zostało 10 osób ze Wschodniego Berlina, pięcioro dzieci utonęło. Choć forsowanie granicy było w tym miejscu szczególnie niebezpieczne, mieszkańcy Wschodu podejmowali wciąż nowe próby przedostania się na drugą stronę rzeki. Na obrazie woda niesie nieprzebrany tłum. Wyrwa w murze otwiera się jak brama do lepszego świata, do którego chce się przedostać rozentuzjasmowany tłum. Wody (rzeki granicznej, ale i Morza Czerwonego rozstępującego się przed wyprowadzanymi z domu niewoli) niosą tłum ku wolnemu światu. Postacie stają się wzbierającą falą, która forsuje mur. Mur-tama pęka pod naporem ludzkiej determinacji, dążenia do wolności. Na twarzach postaci nie widać jednak radości. Wydają się krzyczeć, jakby były przerażone tym, co się dzieje. Można

⁴²³ Zob. <http://www.eastsidegallery.com/historyesg.htm> [dostęp: 15.11.2013]

⁴²⁴ <http://facesofberlin.org/a-wall-to-remember> [dostęp: 15.11.2013]

⁴²⁵ *Tamże* [dostęp: 15.11.2013]

się domyślać, że entuzjazm przeplatał się ze strachem o przyszłość. Mur upadł, jednak podziały mentalne, kulturowe i ekonomiczne były wciąż żywe. Jak pokazały kolejne lata, obawy ludzi przedostających się do Berlina Zachodniego były uzasadnione.

Z biegiem lat obrazy w East Side Gallery regularnie były niszczone przez wandalów. Sztuka, która miała opowiadać historię Berlina, ginęła pod warstwą niewybrednych napisów i bezwartościowych tagów. W 2009 roku zdecydowano się na renowację zniszczonych prac. Odnowienie murali kosztowało ponad 2 mln euro. Mimo wysiłków i zaangażowania artystów dalsze funkcjonowanie galerii stoi obecnie pod dużym znakiem zapytania. W lipcu 2006 roku 40-metrowy odcinek muru został usunięty w celu ułatwienia berlińczykom dostępu do hali sportowej O2 World. Gdy w marcu 2013 r. kolejne bloki muru zniknęły z nabrzeża w związku z planowaną budową apartamentowców⁴²⁶, zaprotestowało wiele środowisk. W obronie East Side Gallery na ulice Berlina wyszło około 6 tys. osób. W tym samym czasie ponad 70 tys. internautów wyrażało swoje niezadowolenie na platformie internetowej change.org⁴²⁷. East Side Gallery Retten⁴²⁸ (na ratunek ESG) – grupa przeciwników demontażu muru – domagała się zachowania galerii oraz wprowadzenia zakazu zabudowy terenu między murem a Sprewą. Sprzeciw mieszkańców Berlina nie na długo wstrzymał rozbiórkę, w krótkim czasie zniknęły kolejne fragmenty muru. W mediach rozgorzała dyskusja wokół ochrony miejsc pamięci i planów zagospodarowania centrum Berlina. O przyszłości muru mówią także artyści zaangażowani w powstawanie galerii, domagając się poszanowania swoich praw autorskich. Kani Alavi, który za wkład w rozwój East Side Gallery został odznaczony państwowym medalem, po marcowych wydarzeniach zdecydował się go zwrócić⁴²⁹.

⁴²⁶Przeciwnicy rozbiórki muru mówią także o podziałach, które mogą się nasilić w związku z budową apartamentowca. Ich zdaniem takie działanie może doprowadzić do zmiany społeczno-ekonomicznej struktury Berlina. Wysokobudżetowe inwestycje mieszkaniowe sprzyjają bowiem przekształceniom, w których wyniku bogaci stopniowo zajmują miejsce mniej zamożnych

⁴²⁷Zob. <http://www.change.org/de/Petitionen/nationales-denkmal-east-side-gallery-retten-keine-luxuswohnbau-auf-dem-ehemaligen-todesstreifen> [dostęp: 15.11.2013]

⁴²⁸Zob. <https://www.facebook.com/EastsideGalleryRetten> [dostęp: 15.11.2013]

⁴²⁹Zob. <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/unt/sze/pl10949879.htm> [dostęp: 15.11.2013]

Fot. 4.10. Natura-Kultura-Lifestyle



Zródło: <http://www.farbfieber.de/mediabig/292A.jpg> [dostęp: 12.08.2013]

Mural zatytułowany „Natura-Kultura-Lifestyle” powstał w 1999 roku na fasadzie Domu Młodzieży⁴³⁰ przy Lacombletstraße w Düsseldorfie. Autorami pracy było 5 artystów: Charles Bhebe (Zimbabwe), Eunice Duarte (Brazylia), Edierki José da Silva (Brazylia), Till Mache (Düsseldorf) oraz Klaus Klinger (Düsseldorf). Przy tworzeniu pracy pomagali Gera Hooglan (Holandia), Paola Ramirez (Kolumbia) i Walter Lange (Düsseldorf). Artyści pochodzący z różnych zakątków świata stworzyli wielokulturowy kolektyw artystyczny, wyrażając ponad podziałami wspólne im obawy.

Ze względu na nagromadzenie szczegółów i niezwykle rozbudowaną warstwę ikoniczną mural zostanie opisany nieco bardziej ogólnie, z uwzględnieniem najważniejszych komunikatów obrazowych. Ma to na celu uniknięcie chaosu komunikacyjnego i uwypuklenie tych elementów przekazu, które wydają się najistotniejsze dla celów rozprawy. Cały mural „Natura-Kultura-Lifestyle” składa się z 4 części. W środku, na głównej ścianie budynku widoczny jest mechanizm wielkiego zegara, umieszczony wśród wielobarwnych motywów tropikalnej puszczy. Wśród zielonych drzew i bujnej roślinności skrywają się egzotyczne zwierzęta: tygrys, wąż i jaszczurka. W środkowej części obrazu płynie woda (bije źródło?), widać także zarysy ludzi i ptaków. W drugiej części, na ścianie po lewej stronie, namalowane zostały sylwetki ludzi z różnych kręgów kulturowych – dostrzegamy trzy kolorowe postacie o różnym kolorze skóry, trzymające instrumenty muzyczne. Na prostopadłej ścianie

⁴³⁰ Zob. <http://www.jugendring-duesseldorf.de> [dostęp: 11.12.2013]

(łączniku między dwiema częściami budynku) widać „ewolucyjny pochod” – człowieka zmieniającego się w 7 fazach: od nagości, poprzez skromny strój aż po pełne umundurowanie. W ostatniej, lewej części obrazu, umieszczonej na szczytowej ścianie drugiego budynku, widoczna jest współcześnie wyglądająca para – mężczyzna w garniturze i kobieta w sukience, idący przez schematycznie zaznaczone, jakby nieco rozmyte miasto. Widać niebieskie bloki i czerwoną kolejkę, w której tkwią trzy postacie przypominające diabliki. Nad kolejką widnieje duży napis „MODE” (moda). Na wielokolorowym muralu dominują trzy barwy – niebieski, czerwony i żółty.

Artyści z Afryki, Ameryki Łacińskiej i Europy wspólnie pracowali nad obrazem. Gdy się spotkali po raz pierwszy, porozumiewali się w czterech różnych językach. Obraz odzwierciedla pomysły, które zrodziły się w trakcie dyskusji poprzedzającej powstanie „Agendy21”⁴³¹ – deklaracji opisującej sposób opracowania i wdrażania programów zrównoważonego rozwoju wśród społeczności lokalnych. Dokument ten został przyjęty z inicjatywy ONZ w 1992 roku na II Konferencji „Środowisko i Rozwój” w Rio de Janeiro.

Praca odznacza się różnorodnością stylów wykorzystanych w ramach jednego projektu artystycznego⁴³². Mural powstał w atmosferze partnerskiej współpracy artystycznej oraz, jak mówią sami twórcy, dzięki życzliwej opiece gospodarzy. W Domu Młodzieży spotkały się rozmaite inicjatywy, takie jak Krąg Młodych, Düsseldorfski Apel przeciw Wrogości wobec Obcokrajowców, Inicjatywa przeciw Rasizmowi wśród Kibiców, drużyna pionierska, grupy taneczne, grupy dla matek, Młoda Scena i wiele innych⁴³³. Fakt, że Dom Młodzieży stał się patronem, partnerem lub choćby schronieniem dla wielorakich aktywności, których wspólnym mianownikiem było przeciwdziałanie wykluczeniu i agresji wobec innych, w szczególności sposób tłumaczy umiejscowienie pracy w tym właśnie miejscu.

Duży zegar widniejący na muralu symbolizuje upływ czasu oraz przemiany cywilizacyjne dokonujące się nie tylko w Niemczech, ale i w skali globalnej. Mechanizm zegara zdaje się niczym wehikuł czasu prowadzić odbiorcę przez rozwój

⁴³¹ „Agenda”, czyli rejestr spraw wymagających załatwienia, program działań; 21 odnosi się do XXI wieku. Agenda 21 – to zatem wykaz działań, jakie powinniśmy podejmować na rzecz zrównoważonego rozwoju w perspektywie XXI wieku. Agenda 21 jest jednym z podstawowych dokumentów Konferencji Narodów Zjednoczonych „Środowisko i Rozwój” (Szczytu Ziemi), jaka miała miejsce w Rio de Janeiro w czerwcu 1992 roku. Globalny Program Działania, nazywany popularnie Agendą 21, to obszerny (liczący prawie 600 stron) dokument oparty na 27 zasadach Karty Ziemi. Przedstawia porozumienie osiągnięte przez 179 państw.

⁴³² Zob. [archiwum.parp.gov.pl/partnerinfo/przewodnik/13dz03.rtf](http://www.parp.gov.pl/partnerinfo/przewodnik/13dz03.rtf) [dostęp: 11.12.2013]

⁴³³ Zob. <http://www.farbfieber.de/UNIQ138909596114719/lang1/doc192A.html> [dostęp: 11.12.2013]

⁴³³ Zob. *Tamże* [dostęp: 11.12.2013]

cywilizacyjny od epok najdawniejszych po współczesność. Pierwsza część muralu przedstawia pierwotny, idylliczny krajobraz naturalny, druga sygnalizuje rozwój kulturowy, trzecia zawiera schematyczny obraz ewolucji człowieka, która doprowadziła do wojny, a czwarta obrazuje problemy współczesności, w tym konsumpcjonizm.

Mural wydaje się głosem w debacie nad skutkami rozwoju cywilizacyjnego. Na miejscu pierwotnej puszczy z pierwszej części pracy pojawiają się blokowiska, a życie w zgodzie z naturą zmienia się w walkę. Ponadnarodowy, wielokulturowy charakter grupy autorów skłania do interpretowania pracy w kontekście globalnym. Zmiany końca XX wieku dotknęły cały świat. Na konferencji w Rio przyznano, że zmian cywilizacyjnych powstrzymać się już nie da. Szukano jednak takiej formuły rozwoju, który nie stanowiłby zagrożenia dla życia na Ziemi i nie prowadziłby do ograniczenia możliwości rozwojowych przyszłych pokoleń. Taki model bezpiecznej zmiany nazwano rozwojem zrównoważonym. „Agenda 21” jest spisem działań, jakie powinny być podjęte, aby doprowadzić do urzeczywistnienia idei zrównoważonego rozwoju na poziomie gospodarczym, społecznym i ekologicznym. W dokumencie mowa jest o konieczności stosowania demokratycznych metod w rozwiązywaniu problemów. Podkreśla się też fundamentalne znaczenie niwelowania dysproporcji w poziomie życia dla uniknięcia destrukcyjnych konfliktów społecznych. W centrum „Agendy 21” pozostaje jednak kwestia konsumpcji dóbr materialnych i wykorzystania nowych technologii na drodze rozwoju zrównoważonego. To właśnie echa tej problematyki można odnaleźć na muralu „Natura-Kultura-Lifestyle”.

Warto zaznaczyć, że w społeczeństwie względnego dobrobytu, jakim są Niemcy, problem globalnych przemian i imperatywów cywilizacyjnych związanych ze zrównoważonym rozwojem to jeden z istotniejszych tematów debaty publicznej od ery przedzjednoczeniowej do dziś. Przywołując ogólną ideę piramidy Masłowa, dość stwierdzić, że społeczeństwo niemieckie osiągnęło już taki poziom rozwoju cywilizacyjnego, który pozwala wzniesć się ku wyższym rejestrom, ponad byt codzienny wypełniony problemami pracy, braku mieszkań etc. „Umweltschutz” i rozbrat z naturą od co najmniej trzech dekad zaprzatają głowy Niemców w stopniu nieporównywalnym z resztą Europy, wyjąwszy może dostatnią i zaawansowaną w zrównoważonym rozwoju Skandynawię. Powstały w 1999 roku mural wydaje się dobrym tego przykładem.

4.3.2.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000

Fot. 4.11. Bomb the world



Źródło: https://scontent-a-ams.xx.fbcdn.net/hphotos-ash2/166370_501748607939_3706447_n.jpg [dostęp: 14.08.2013]

Obraz „Bomb the world” powstał w 2009 roku na berlińskim Kreuzbergu jako jeden z serii szablonów autorstwa niemieckiego artysty o pseudonimie Alias.

Praca przedstawia małego chłopca, który siedzi na ładunku wybuchowym. Chłopiec ubrany jest w dres i trampki. Ma krótko przystrzyżone włosy, a na jego twarzy maluje się smutek – opuszczona głowa, przymknięte oczy. Szablon jest czarno-biały; jedynym kolorowym elementem jest żółto-czerwony płomień na łoncie bomby. Pod ładunkiem widnieje podpis artysty „ALIAS”. Szablon został umieszczony na odrapanej ścianie noszącej ślady wcześniejszego graffiti.

Twórca szablonu, Alias, jest obecnie jednym z najbardziej cenionych artystów ulicznych w Berlinie. W ciągu ostatnich kilku lat był też jednym z najpłodniejszych twórców. Jego prace można dziś znaleźć nie tylko w stolicy Niemiec, lecz także w Hamburgu, Amsterdamie, Bristolu czy Istambule. Szablony Aliasa są zazwyczaj bardzo realistyczne, przedstawiają samotnych ludzi w trudnych, nieoczywistych sytuacjach. Głównie dzieci, choć zdarza się, że twórca „portretuje” młodzież

i dorosłych. Artysta swoje prace umieszcza najczęściej w mało uczęszczanych miejscach, na zniszczonych fasadach i ścianach, które same stają się wiele mówiącym tłem⁴³⁴. Analizowany szablon „Bomb the world” wpisuje się w całokształt głównego nurtu twórczości artysty.

Chłopiec siedzący na bombie staje się odbiciem lęków zbiorowości. Tym, co w pracy Aliasa zdaje się najistotniejsze, jest właśnie sposób przedstawienia postaci jako osamotnionej jednostki w świecie, w którym przyszło jej żyć. Samotność małej postaci, jej osobista opresja to *pars pro toto* wobec problemu wyobcowania w skali globalnej. Odrapana, brudna ściana fasady, na której powstał niewielki szablon, wzmacnia komunikat przekazywany przez artystę. Chłopiec „wrzucony” w przestrzeń publiczną (obcą mu rzeczywistość) wydaje się wyizolowany, jakby żył we własnym świecie. Świat ów ma jednak zakres i sens daleko szerszy – jest naszym *universum*: miejscem, w którym wszyscy żyjemy, choć nie zawsze dostrzegamy zmagania innych, samotnych tuż obok nas. Emocje malujące się na twarzy chłopca kontrastują z obrazem, jakiego widz mógłby oczekiwać. W pierwszym skojarzeniu bowiem świat dziecka wiąże się raczej z nieokiełznaną energią, pierwotną radością. Tutaj sytuacja jest inna. Głowa niemo zwieszona, wzrok wbity w ziemię, dłonie bezsilnie splecione i „podkówka” na twarzy – są znakiem smutku, ale i rezygnacji, pogodzenia z losem. Dziecko siedzi na bombie, która zaraz wybuchnie. Nie ucieka. Poddaje się temu, co wydaje się nieuniknione.

Szablon „Bomb the world” można interpretować na wiele sposobów, zależnie od wrażliwości odbiorcy i jego drogi życiowej. Artysta zdaje się wchodzić w dialog z adresatem, nie poprzestając na przekazaniu tego, co widoczne. Formułuje pytania sięgające świata emocji, odczuć będących odzwierciedleniem doświadczeń widza. W dziecięcej postaci kumuluje się samotność, bezradność i poddanie się losowi. Czekać z rezygnacją na wybuch, chłopiec uzmysławia odbiorcy nieodwracalność przyszłych zdarzeń. Dziecko, choć w rzeczywistym świecie ma niewiele do powiedzenia, tutaj mówi bardzo dużo.

Dziecko – symbol niewinności, życia nieskażonego, przyszłości⁴³⁵ – siedząc na bombie, jest w ogromnym niebezpieczeństwie. Odczuwamy je, gdy skupimy wzrok na ładunku wybuchowym. Wówczas z osamotnienia przesuwamy akcent ku zagrożeniu. Dyskurs kieruje się ku brutalności świata i ryzyku eksplozji tkwiącym immanentnie

⁴³⁴ Zob. <http://www.knotenpunkt13.de/kuenstler/alias> [dostęp: 16.11.2013]

⁴³⁵ Zob. W. Kopaliński, *op.cit.*, str. 77

w nas samych. Zarzewiem mogą być zarówno agresja i „sny o potędze” prowadzące do wojennej katastrofy, jak i nieodpowiedzialność w korzystaniu z danej nam mocy czynienia Ziemi poddaną. W strachu i trosce o świat, które niejedno mają oblicze, wszyscy, także dorośli, czujemy się bezradni jak dzieci. Siedzimy na bombie, czekając na eksplozję, a lont już się tli.

Motyw bomby wykorzystywany jest przez artystów ulicznych na całym świecie. W brytyjskiej przestrzeni publicznej niezwykle popularnością cieszą się szablony i wlepki autorstwa D*Face’a, przedstawiające skrzydlatą bombę zwaną „D-Dog”. Alias nie jest również jedynym twórcą, który korzysta z siły ekspresji zestawienia broni z niewinnością dziecka. Amerykański artysta o pseudonimie Dog Byte stworzył całą serię szablonów przedstawiających małego chłopca siedzącego na ładunku wybuchowym. Również Banksy nie stroni od takiej konfiguracji motywów. Jego szablon „Bomb Hugger” z wizerunkiem dziewczynki przytulonej do pocisku – obiegł cały świat. Świadczy to zarówno o postępującej globalizacji sztuki ulicznej, jak i sile motywu, który stał się nośnym, uniwersalnym symbolem.

Fot. 4.12. Na uwięzi



Źródło: archiwum własne autorki, grudzień 2012

Mural „Na uwięzi” powstał w 2008 roku na jednej z kamienic przy Cuvrystraße naprzeciwko mostu Oberbaumbrücke łączącego Kreuzberg i Friedrichshain w Berlinie. Jego autorem jest Blu⁴³⁶ – twórca włoskiego pochodzenia, jeden z najbardziej znanych artystów ulicznych. Jego wielkoformatowe prace w szczególny sposób komentują rzeczywistość otaczającą twórcę, wpisując się jednocześnie w ład architektoniczny przestrzeni miejskich. Poprzez swoje prace autor komunikuje się z otoczeniem społecznym, stając się jego częścią. Aby wzmocnić swój przekaz, artysta korzysta również z mediów cyfrowych. Często nagrywa proces twórczy⁴³⁷, a na swojej stronie internetowej zamieszcza ciekawe wizualizacje⁴³⁸. Motywem najczęściej powtarzającym się w jego pracach są wynaturzone sylwetki ludzkie, w symboliczny sposób obrazujące bezradność wobec meandrów losu i dramat istnienia.

Praca, zajmująca całą fasadę dużej kamienicy, przedstawia popiersie mężczyzny. Postać ubrana jest w elegancką koszulę oraz prążkowany krawat, który poprawia dłońmi zakutymi w krępujący ruchy łańcuch. Na obu końcach łańcuch przyłączony jest do zegarków, tworząc wraz z nimi coś na kształt kajdan. Postać jest biała. Jedynym barwnym akcentem na muralu są złote zegarki oraz łączący je złoty łańcuch.

Mural „Na uwięzi” można interpretować w kontekście światowego kryzysu ekonomicznego. Podobnie jak wszystkie kraje uprzemysłowione, Niemcy dotknięte zostały globalnym kryzysem ekonomicznym spowodowanym m.in. przez spekulacje na rynku nieruchomości w Stanach Zjednoczonych. Kryzys zaskoczył Niemcy w trakcie fazy stabilnego wzrostu. Jako odpowiedź na globalne załamanie gospodarki oraz w celu ustabilizowania sytuacji na rynkach finansowych, rząd federalny przygotował w 2008 roku pakiet ratunkowy dla banków o wartości kilkuset miliardów euro. Z myślą o przedsiębiorstwach rząd przyjął dwa obszerne pakiety rozwiązań na rzecz ożywienia koniunktury⁴³⁹. Mimo to, według ankiety przeprowadzonej na początku października 2008 na zlecenie ARD, 72 proc. pytanym Niemców uważało, że wielu niemieckim bankom grozi bankructwo, a 37 proc. wyrażało obawy o swoje oszczędności⁴⁴⁰. Niepokój wobec skutków kryzysu, konieczność ratowania gospodarki

⁴³⁶ Nie jest to jedyny mural artysty pochodzącego z Bolonii. Swoją przygodę ze sztuką uliczną rozpoczął w 1999 roku. Do tej pory jego twórczość można spotkać na ulicach wielu światowych metropolii

⁴³⁷ Relację z prac nad murem „Na uwięzi” można obejrzeć pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=RaOn1e6sLEc> [dostęp: 09.11.2013]

⁴³⁸ Zob. <http://www.blublu.org> [dostęp: 11.12.2013]

⁴³⁹ Zob. <http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/pl/gospodarka/main-content-06/sukces-modelu-spolesznej-gospodarki-rynkowej.html> [dostęp: 09.11.2013]

⁴⁴⁰ Zob. N. Kohtamäki, *Niemcy wobec kryzysu na światowych rynkach finansowych*, Biuletyn Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych, nr 54 (522), http://www.pism.pl/files/?id_plik=687 [dostęp: 11.12.2013]

i finansów (zarówno prywatnych, jak i publicznych) – to główne tematy poruszane w 2008 roku na forum publicznym w Niemczech. Problemem, który w tym czasie niepokoił Niemców, była również decyzja o podniesieniu wieku emerytalnego z 65 do 67 lat⁴⁴¹.

Mural „Na uwięzi” komentuje przywiązanie ludzi do miejsca pracy, a także czas, który na nią poświęcają. Zegarki połączone łańcuchem są jak kajdany, które krępują ruchy i ograniczają wolność. Ich złoty kolor symbolizuje chciwość i pokusę związaną z bogactwem⁴⁴². Dążenie do zaspokojenia potrzeb materialnych jest ograniczające, bo w pogoni za dostatkiem człowiek stał się niewolnikiem czasu. Zawsze jest coś, czemu trzeba się niezwłocznie poświęcić, spotkanie, na którym koniecznie trzeba być, zadania, które są do wykonania „na wczoraj”. Elegancki strój i krawat przywodzą na myśl korporacyjne standardy, czyli *dress code*. Mężczyzna przedstawiony na muralu poprawia krawat, który najwyraźniej mu przeszkadza. Mamy więc przywiązanie do czasu oraz krępującą, duszącą część garderoby rodem ze świata korporacji. W ukazanej rzeczywistości nie ma miejsca na wolność. Mężczyzna stał się więźniem czasu, pracy i pieniądza. Pogoń za dobrobytem nałożyła mu na ręce kajdany. Czy miał jednak możliwość wyboru? Brak na muralu twarzy odbiera postaci materialny konkret, przesuwając jej sens ku kategorii *everymana*. Każdy może się z nią utożsamić, zobaczyć w niej siebie czy swoich bliskich. Jeśli *everymanem* może być każdy, to sens motywu skrępowanej postaci można odnieść też do zbiorowości – tej części społeczeństwa, która w pogoni za zyskiem gubi wolność. Mural ostrzega przed redukowaniem rzeczywistości do walki o dobra materialne, które prowadzi do zniewolenia.

Zasygnalizowana na obrazie problematyka korporacyjnego wyzysku, postępującego konsumpcjonizmu i społecznego sprzeciwu wobec tych zjawisk jest jednym z głównych kwestii poruszanych w Niemczech w związku ze Świętem Pracy (Tag der Arbeit)⁴⁴³. Podczas jego obchodów co roku przez ulice niemieckich miast przelewają się tłumy demonstrujących przeciwko wykorzystywaniu pracowników, bezdusznosci kadry menedżerskiej i chciwości korporacji. Największa manifestacja organizowana jest przez związki zawodowe w Berlinie. Święto to jest od lat również

⁴⁴¹ W marcu 2007 roku Bundestag uchwalił ustawę podnoszącą wiek emerytalny z 65 do 67 lat. Reforma miała rozpocząć się w 2012 roku. W listopadzie 2013 na mocy porozumienia CDU i SPD wprowadzono jednak możliwość przejścia na emeryturę w wieku 63 lat (pod warunkiem minimum 45 lat stażu pracy)

⁴⁴² Zob. W. Kopaliński, *op.cit.*, str. 501

⁴⁴³ Święto Pracy, ustanowione w Niemczech w 1933 roku po dojściu NSDAP do władzy, miało symbolizować jedność państwa i klas pracujących

dniem największych zamieszek w stolicy Niemiec, do których po raz pierwszy doszło w 1987 roku. Przyczyną rozruchów były starcia anarchistów z neonazistami. Od tej pory zamieszki 1 maja stały się niepisaną tradycją berlińczyków.

4.3.3. Analiza wytworów sztuki ulicznej w polskiej przestrzeni publicznej

Archiwum obrazów z polskiej przestrzeni publicznej opracowane na potrzeby rozprawy zawierało 183 wytwory. Ze zgromadzonych zasobów wylosowanych zostało 6 obrazów – 4 murale i 2 szablony. Jedna praca pochodzi z Krakowa, dwie z Gdańska, trzy z Warszawy. Zgodnie z założeniami pracy, wszystkie obrazy pochodzą z zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej. Poruszają problemy społeczne o charakterze politycznym i ekonomicznym.

W okresie PRL sztuka uliczna była przede wszystkim narzędziem walki z systemem. Po roku 1989 na ulicach polskich miast zaangażowany nurt sztuki ulicznej odszedł nieco w cień, ustępując miejsca tzw. amerykańskiemu graffiti, by pod koniec lat 90. narodzić się na nowo – głównie za sprawą murali. Po roku 2000 artyści uliczni dostrzegli potencjał street artu, wykorzystując go we wspieraniu społeczności lokalnych oraz jako sposób zmanifestowania niezadowolenia z państwowego ustawodawstwa. Dziś na ulicach polskich miast coraz częściej możemy dostrzec prace poruszające problemy o charakterze globalnym.

4.3.3.1. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w PRL – od roku 1970 do przełomu 1989

Fot. 4.13. Syrenka



Fot. Tomasz Sikorski, Źródło: E. Chabros, G. Kmita, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011, str. 49

Szablon „Syrenka”, autorstwa Tomasza Sikorskiego, pochodzi z roku 1985 roku. Powstał na szybie budki telefonicznej przy ul. Rozbrat (na skrzyżowaniu z Górnośląską) w Warszawie. Stał się inspiracją dla wielu artystów, którzy kopiowali go na ulicach Warszawy.

Niewielkich rozmiarów praca przedstawia szarą syrenkę odrzucającą miecz i tarczę. Syrenka ma długie włosy i uniesione do góry ręce, które tworzą „V” – symbol zwycięstwa.

Tomasz Sikorski (ur. w 1953 roku w Warszawie) jest jednym z pionierów polskiego graffiti. „Syrenka” była jedną z pierwszych prac powstałych po powrocie artysty z Nowego Jorku. „Wówczas na ulicach Warszawy nie widziałem jeszcze żadnych szablonów. Nie musiałem szukać pustych ścian, bo wszystkie były albo gołe, albo świeżo przemalowane, albo z obskurnymi plamami farby, po zamalowanych znakach walki politycznej. Dla mojej syrenki – jako symbolu nadchodzącego zwycięstwa rozumu – najwłaściwszym podłożem były właśnie plamy pozostawione przez zamazywaczy”⁴⁴⁴ – wspomina Tomasz Sikorski.

Warszawska syrenka jako symbol stolicy pojawi się już na XIV-wiecznych pieczęciach. O jej pochodzeniu krąży wiele legend. Jedna z nich mówi, jakoby pewnego

⁴⁴⁴ T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce*, Carta Blanca, Warszawa 2011, str. 96

dnia u podnóża dzisiejszego Starego Miasta miała wyjść z wody zachwycająca syrenka: pół kobieta i pół ryba. Miejsce tak jej się spodobało, że postanowiła zostać na dłużej. Jednak rybacy zamieszkujący pobliską osadę zauważyli, że podczas połowów ktoś wzburza fale Wisły, płacze sieci i wypuszcza ryby. Zdecydowali się unieszkodliwić sprawcę. Kiedy jednak usłyszeli głos syreny, zaniechali swoich zamiarów i pokochali kobietę-rybę, która od tej pory co wieczór cieszyła ich uszy przepięknym śpiewem. Idylla nie trwała długo – nadszedł dzień, gdy syrenę zobaczył chciwy kupiec. Licząc na duże zyski ze sprzedaży kobiety-ryby, uwięził ją w drewnianej szopie. Płacz syreny usłyszał syn rybaka, który wraz z przyjaciółmi rzucił się jej na ratunek. Ta, z wdzięczności za uratowanie życia, obiecała swoim wybawcom, że gdy tylko będą potrzebowali pomocy, zawsze stanie w ich obronie. I odtąd warszawska syrenka, uzbrojona w miecz i tarczę, broni miasta i jego mieszkańców⁴⁴⁵. Autorem najbardziej znanego przedstawienia kobiety-ryby – posągu odlanego w 1855 roku z cynku – był Konstanty Hegel. Pierwotnie rzeźbę umieszczono na Rynku Starego Miasta w Warszawie. Dziś, ze względu na liczne akty wandalizmu, oryginalny pomnik przeniesiony został na dziedziniec Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, a na Rynku stoi jego kopia.

Od XIV wieku syrenka jest herbem Warszawy. Jego obecny kształt został przyjęty w 1990 roku⁴⁴⁶. Była ona również w herbie miasta czasów PRL, jednak w odróżnieniu od przedwojennego wizerunku przedstawiano ją wtedy bez korony i z rozpuszczonymi włosami⁴⁴⁷.

Szablon Tomasza Sikorskiego wzorowany był na symbolu warszawskiej syrenki z okresu PRL. Jednak, w odróżnieniu od oficjalnego znaku, kobieta-ryba nie dzierży w dłoni ani miecza, ani tarczy. Odrzuca je, a jej ramiona układają się w kształt litery „V” – symbol zwycięstwa (łac. *victoria*, ang. *victory*)⁴⁴⁸. Ideą takiego przedstawienia syrenki wydaje się „pochwała wolności”. Brak tarczy i miecza pokazuje, że obrona nie jest już konieczna. Syrenka wygrała, nie musi już bronić mieszkańców. Zwycięstwo można interpretować na kilka sposobów. Z jednej strony, jak zaznacza sam autor, może być ono zwycięstwem swobodnej myśli i wolności wypowiedzi, z drugiej wygraną

⁴⁴⁵ Zob. <http://www.warsawtour.pl/warszawa-dla-ka-dego/dla-dzieci/warszawskie-legendy-3065.html> [dostęp: 13.11.2013]

⁴⁴⁶ Uchwała Rady miasta stołecznego Warszawy, nr 18 z dnia 15 sierpnia 1990 roku w sprawie przywrócenia tradycji przedwojennej w zakresie herbu, barw miejskich, pieczęci

⁴⁴⁷ Po zmianach dokonanych w 1967 roku

⁴⁴⁸ Gest „V” symbolizujący VICTORY – zwycięstwo – zyskał popularność w okresie II wojny światowej dzięki Winstonowi Churchillowi – premierowi Anglii. Churchill z podniesioną ręką, z palcami formującymi literę „V”, wyrażał nieugiętą wolę walki aż do zwycięstwa

z systemem, wobec której obrona miasta nie będzie już konieczna, a miecz i tarcza staną się zbędne. Szablon przekazuje wizję przyszłości, która przyniesie wolność – wizję kontrastującą z realiami schyłkowego PRL i polityką ówczesnych władz.

W 2009 roku w Berlinie odbyła się wystawa polskiej sztuki współczesnej Sieges Ikonen (Ikony Zwycięstwa). W związku z tym wydarzeniem Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP (organizator) wydał „Tytuł Roboczy” – katalog zawierający dokumentację berlińskiej wystawy. W przedmowie do edycji czytamy: „Najlepiej ducha tej wystawy oddaje szablon Tomasza Sikorskiego, znany sprzed lat, tu powtórzony na przykurzonych szybach – warszawska syrenka w geście ulgi wyrzuca w powietrze symbole walki: tarczę i miecz”⁴⁴⁹.

Fot. 4.14. Krasnal – Pomarańczowa Alternatywa



Źródło: archiwum własne autorki, marzec 2011

Szablon „Krasnal” powstał w 1981 roku na fasadzie kamienicy przy ulicy Madalińskiego 3/5 w Warszawie. Jego autorem jest Waldemar „Major” Fydrych. Oto treść napisu na szklanej tablicy zabezpieczającej pracę przed zniszczeniem: „Po wprowadzeniu 13 grudnia 1981 roku w Polsce stanu wojennego, obywatele na znak protestu malowali na murach hasła wolnościowe. Ówczesny reżim wojskowy zamalowywał zwalczające go napisy. Mury budynków w miastach zostały pokryte tysiącami plam. Na tych plamach ludzie związani z ruchem Pomarańczowej Alternatywy malowali Krasnoludki. Powstało ich na terenie kraju przeszło tysiąc...”

⁴⁴⁹ Zob. <http://www.elektrownia.art.pl> [dostęp: 13.11.2013]

Szablon jest niezwykle prosty. Przedstawia niewielkiego białego krasnoludka na czarnym tle.

Motyw szablonów z krasnalami to jeden z ciekawszych wątków w historii polskiej przestrzeni publicznej. Zaczęło się od Pomarańczowej Alternatywy⁴⁵⁰ – działającego w latach 80. ruchu happeningowego zapoczątkowanego przez wrocławskich opozycjonistów. Nazwa Pomarańczowa Alternatywa zaczerpnięta została z tytułu pisma strajkowego wydawanego w 1980 roku przez wrocławskich studentów zrzeszonych w Ruchu Nowej Kultury⁴⁵¹. Nawiązywała do dekorowania przez ówczesne władze wnętrz budynków użyteczności publicznej i ulic czerwonymi flagami i draperiami. Pomarańczowa alternatywa, w kontrze do oficjalnych upolitycznionych barw, wykorzystwała pomarańcz. Liderem ruchu był Waldemar Fydrych, który przyjął pseudonim Major. Pierwszą, a zarazem najbardziej znaną akcją ruchu było malowanie na murach polskich miast charakterystycznych krasnoludków. Działaczom Pomarańczowej Alternatywy często wypominano inspirację kontrkulturowym ruchem Provo, działającym w Holandii w latach 1965-1967. W roku 1969 jako kontynuacja Provo powstała Partia Krasnoludków, która w 1971 roku powołała do życia Wolne Państwo Pomarańczowe, pomyślane jako alternatywa wobec systemu kapitalistycznego. Sam lider Pomarańczowej Alternatywy zaprzecza jednak, by korzystał z doświadczeń Holendrów⁴⁵². Jeden z głównych działaczy Pomarańczowej Alternatywy, Bronisław Misztal, pisze: „W Polsce zmęczonej długim okresem dominacji komunistycznej, w Europie znużonej wojnami i ogłupiającej w pogoni za materialną konsumpcją [...], gdzie historycznie dominowało prawo ulicy, Pomarańczowa Alternatywa jest jednym z najciekawszych, najbardziej oryginalnych i niekonwencjonalnych zjawisk historycznych. Jest ona formą budowania doświadczenia społecznego w trakcie spontanicznego spektaklu, ale jest to odpowiedź na spektakl oficjalny, który zdominował życie publiczne i stał się formą władzy nad umysłami i dążeniami mas: robotników, studentów i uczniów”⁴⁵³.

Podczas stanu wojennego władze wojskowe internowały wielu opozycjonistów. Ci, którzy pozostali na wolności, ukrywali się. Ograniczono swobody obywatelskie

⁴⁵⁰ Zob. podrozdział 2.2.2.4., W. Fydrych, B. Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa – Rewolucja Krasnoludków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008, str. 18

⁴⁵¹ Zob. E. Chabros, G. Kimta, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011, str. 40 oraz *Pomarańczowa Alternatywa. Happeningiem w komunizm*, praca zbiorowa, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, str. 11

⁴⁵² Zob. T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *op.cit.*, str. 69

⁴⁵³ W. Fydrych, B. Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa – Rewolucja Krasnoludków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008, str. 12-13

poprzez wprowadzenie godziny policyjnej czy przywrócenie ostrej cenzury prewencyjnej, poluzowanej znacząco po sierpniu 1980. Na przekór okolicznościom działacze Pomarańczowej Alternatywy dostrzegali w stanie wojennym szansę dla wolnej myśli. Waldemar Fydrych uważał, że wprowadzenie ograniczeń obnażyło słabość politycznego systemu, przybliżając jego upadek. Ruch, który wprowadził nieco surrealistyczny motyw krasnoludka do siermiężnych realiów PRL lat 80., sytuował się wśród oddolnych działań ośmieszających system i jego propagandę. Społeczeństwo coraz częściej manifestowało swoje niezadowolenie poprzez graffiti. W rezultacie budynki w miastach były pokryte przez hasła o treści politycznej. Większość wymierzona była w generała Jaruzelskiego⁴⁵⁴ jako głównego autora stanu wojennego. Pojawiały się również słowa przypominające o Solidarności. Władza konsekwentnie zamalowywała napisy na murach. W efekcie fasady domów pełne były wyraźnych plam. Na tych plamach Waldemar Fydrych postanowił malować swoje krasnoludki. Wkrótce duża liczba wielokolorowych krasnoludków zdobiących ulice polskich miast zaczęła intrygować przechodniów i służby bezpieczeństwa⁴⁵⁵. „Teżą jest napis, antytezą – plama, a syntezą krasnoludek. Ilość przeradza się w jakość [...]. Im więcej krasnoludków, tym lepiej”⁴⁵⁶. Dlaczego akurat ten motyw? Waldemar Fydrych mówi tak: „Krasnoludek przyszedł mi do głowy nagle: na Sępólnie był teatrzyk dla dzieci, który prowadziła moja koleżanka z mężem. W spektaklu uczestniczył człowiek przebrany za krasnoludka, ale ja go na scenie nie widziałem – przedstawienie odbyło się w plenerze w centrum Sępólna, więc jak się położyłem, to przysnąłem trochę na trawie. A później wstałem i zacząłem iść ulicą, i ten krasnal wyszedł ze sklepu z piwem w rękę. I wtedy doznałem olśnienia – należy malować krasnale [...]”⁴⁵⁷. W sumie w okresie mniej więcej jednego roku na plamach pojawiło się około tysiąca krasnoludków. Była to największa publiczna wystawa malarska w Polsce.

Krasnoludek przy ulicy Madalińskiego w Warszawie jest zatem częścią znacznie większej całości, bez której trudno analizować jego przekaz. W latach 80. krasnoludki Pomarańczowej Alternatywy stały się symbolem wolnej myśli, a poprzez ośmieszenie

⁴⁵⁴ *Tamże*, str. 28

⁴⁵⁵ Zainteresowanie ówczesnych władz Pomarańczową Alternatywą opisuje książka pod redakcją Joanny Dordzińskiej i Krzysztofa Dolata zatytułowana *Wszyscy proletariusze, bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987-1989)*, wydana przez IPN w 2011 roku. W publikacji zamieszczone zostały m.in. fragmenty meldunków przesyłanych do dyżurnego operacyjnego w MSW w sprawie działalności Pomarańczowej Alternatywy (happeningów, udzielanych wywiadów, akcji ulicznych) oraz wspomnienia jej współpracowników (np. Małgorzaty Waśkiel czy ks. Krzysztofa Szczecińskiego)

⁴⁵⁶ <http://www.orangealternativemuseum.pl/#stan-wojenny-i-krasnoludki/description> [dostęp: 16.11.2013]

⁴⁵⁷ T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *op.cit.*, str. 62

oficjalnego dyskursu – formą sprzeciwu wobec działań władz. Krasnoludek malowany przez Fydrycha różnił się od „klasycznego”, bajkowego skrzata – nie miał brody, a w dłoni najczęściej trzymał kwiatek. Milicja była przekonana, że krasnoludek jest tajnym znakiem solidarnościowego podziemia. Opozycyjni działacze zastanawiali się, czy nie jest on prowokacją Służb Bezpieczeństwa. Jak pisze Kenney Padraic: „W roku 1981 satyra Pomarańczowej Alternatywy wyprzedzała czas, ale zaczęła znajdować swoje miejsce w okresie stanu wojennego [...]. Jej uczestnikom bliska była Polska, a obawiali się rusyfikacji polskiej kultury [...]. Milicji wydawało się, że to tajny znak bandy partyzanckiej, a dla zachodnich sprawozdawców była to robota Solidarności dziecięcej. Przekaz sprawiał mniejszy kłopot przechodniom: musieli wziąć pod uwagę cel walki o miejsce na murze i zastanowić się, dlaczego komuniści obawiają się krasnoludków”⁴⁵⁸. Ta obawa wynikała zarówno z dezorientacji i niewiedzy, jak i surrealizmu symbolu. Krasnoludek zmuszał do refleksji, a wszystko, co nieoczywiste, jawiło się władzy jako potencjalne zagrożenie porządku publicznego. Odrealnienie przestrzeni poprzez umieszczenie w niej bajkowych i humorystycznych postaci rodziło niepokój, głównie ze względu na nieoczywistość przekazu i jego absurdalność. Jak twierdzi lider Pomarańczowej Alternatywy: „Z artystycznego punktu widzenia krasnoludki były sukcesem – największą i najbardziej widoczną wystawą malarską stanu wojennego. Ale sztuka miała być tutaj zapalnikiem, detonatorem. Miała inspirować siły społeczne do prowadzenia permanentnej rewolucji”⁴⁵⁹.

Dziś duch Pomarańczowej Alternatywy ożywa w inicjatywach, których celem jest przypomnienie ważnych kart z historii walki z systemem, a zarazem prezentacja dorobku polskiej sztuki ulicznej. Jako może posłużyć wystawa zatytułowana „Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm”, zorganizowana w 2010 roku przez Międzynarodowe Centrum Kultury. Ekspozycja w galerii MCK była pierwszą tak obszerną prezentacją ruchu. Przedstawiała jego narodziny i rozwój na tle historii politycznej i społecznej Polski lat 80. XX wieku oraz późniejszej transformacji systemowej. Dla dzieci w wieku 6-10 lat organizatorzy opracowali specjalną edukacyjną ścieżkę zwiedzania z ćwiczeniami. Podsumowaniem wystawy była obszerna publikacja pod tym samym tytułem, wydana przez MCK w Krakowie w 2011 roku. Prócz omówienia ekspozycji zawierała również informacje o ruchu, wypowiedzi

⁴⁵⁸ K. Padraic, *Rewolucyjny karnawał: Europa Środkowa 1989*, Wydawnictwo Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2005, str. 192

⁴⁵⁹ W. M. Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2010, str. 122

jego założycieli i współpracowników oraz przedruki ulotek dystrybuowanych w ramach konkretnych akcji. Warto także wspomnieć o cyklu spotkań dla seniorów „Zmałujmy coś na pomarańczowo”, którego inicjatorem w 2011 roku również było Międzynarodowe Centrum Kultury. Osoby w wieku powyżej 50 lat mogły zapoznać się z historią Pomarańczowej Alternatywy oraz specyfiką street artu⁴⁶⁰.

Popularność krasnoludków wykorzystuje w swojej promocji Wrocław, który bywa nawet nazywany „Miastem Krasnali”. Do tej pory na ulicach stolicy Dolnego Śląska umieszczono ponad 100 figurek⁴⁶¹. Co więcej: z inicjatywy władarzy miasta krasnali wciąż przybywa. Krasnal – w pomarańczowej czapeczce i z kwiatkiem w dłoni – stał się „maskotką” i gadżetem promocyjnym Wrocławia. Wizerunek skrzata jest na kubkach, smyczach do kluczy, koszulkach. Waldemar Fydrych nie jest jednak zadowolony z działań miasta. Według lidera Pomarańczowej Alternatywy władze Wrocławia bezprawnie przywłaszczają sobie jego dorobek artystyczny. Sprawa trafiła do prokuratury⁴⁶². W obronie symbolu Pomarańczowej Alternatywy stanął również Krzysztof Skiba – znany muzyk, satyryk i happener, przed laty bliski środowisku Fydrycha. „Krasnoludek Pomarańczowej Alternatywy lekko przerobiony przez wynajętego grafika został czymś w rodzaju miejskiego logo. Umieszcza się go nie tylko na drukach miejskich i plakatach, lecz także na ozdobnych smyczach, kubkach, kieliszkach do wódki i podkładkach pod piwo. Co piękna idea krasnoludka ze stanu wojennego ma wspólnego z ideą komercyjnego krasnoludka duszącego się pod kuflem piwa? Wyrolowany przez magistrat Waldemar Fydrych walczy o godność (a nie o kasę) w sądzie i domaga się przeprosin od prezydenta Dutkiewicza”⁴⁶³. – napisał muzyk w jednym ze swoich felietonów.

⁴⁶⁰ Zob. <http://bialczynski.wordpress.com/co-to-za-strony/klan/sawa-bialczynska-i-jej-dzialania/historia-sztuki-wiersze-teatr-tv-grafika-graffiti-internet/miedzynarodowe-centrum-kultury-street-art-pomaranczowa-alternatywa-i-graffiti> [dostęp: 17.11.2013]

⁴⁶¹ Więcej informacji na temat wrocławskich krasnali można znaleźć na <http://www.krasnale.pl> [dostęp: 17.11.2013]

⁴⁶² Zob. *Spór Fydrycha z władzami Wrocławia o krasnoludka*, Newsweek.pl, 27.02.2012, <http://polska.newsweek.pl/spor-fydrycha-z-wladzami-wroclawia-o-krasnoludka,88844,1,1.html> [dostęp: 17.11.2013]

⁴⁶³ K. Skiba, *Krasnoludek zawłaszczony*, Wprost, nr 21/2011, str. 106

4.3.3.2. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej w okresie przemian i transformacji systemowej w latach 90.

Fot. 4.15. Koloseum



Zródło: <http://muralegdanskaspa.pl/kolekcja/pawel-karczewski-koloseum> [dostęp: 15.08.2013]

Mural „Koloseum” powstał w 1997 roku na jednym z bloków na gdańskiej Zaspie. Jego autorem był Paweł Karczewski – polski malarz i wykładowca gdańskiej ASP. Praca, choć na pierwszy rzut oka nie ma wiele wspólnego z zaangażowanym nurtem sztuki ulicznej, została uwzględniona nie bez powodu. Stanowi bowiem część większej całości: mural powstał w ramach Festiwalu Malarstwa Monumentalnego zorganizowanego w ramach obchodów tysiąclecia Gdańska.

Praca przedstawia ruiny Koloseum⁴⁶⁴. Beżowopiaszkowa budowla umieszczona została na niebieskim tle. Powyżej Koloseum fasada zyskała barwę miodową, a dolną część ściany pomalowano na pomarańczowo. W lewym górnym rogu umieszczony został logotyp firmy Beckers, w prawym zaś – Spółdzielni Mieszkaniowej Młyniec.

W 1997 roku Gdańsk obchodził swoje tysiąclecie. W związku z jubileuszem magistrat postanowił zorganizować huczne obchody przypominające mieszkańcom o bogatej historii miasta. Ponieważ wśród planów wydarzeń millenijnych zabrakło

⁴⁶⁴ Oficjalnie nazywany Amfiteatrem Flawiuszów, wzniesiony w latach 70-72 do 80 n.e. przez cesarzy z dynastii Flawiuszów w Rzymie

działań plastycznych, Maciej Nowak, ówczesny szef Narodowego Centrum Kultury, wraz z Marcinem Rutkiewiczem, obecnie prezesem Fundacji Sztuki Zewnętrznej (i współautorem albumów „Polski Outdoor” oraz „Polski Street Art”), postanowili złożyć wniosek o dofinansowanie Festiwalu Malarstwa Monumentalnego, który miał stać się częścią obchodów. „Zaproponowałem, żeby wydarzenie to rozgrywało się na Zaspie” – mówi Marcin Rutkiewicz. „W latach 90. Zaspa była nadal potwornie szara i wprowadzenie tam koloru wydawało mi się świetnym pomysłem, to był po prostu idealny blejtram dla malarstwa wielkoskalowego”⁴⁶⁵.

Zaspa jest jednym z największych osiedli mieszkaniowych w Polsce. Z założenia dzielnica miała być ucieleśnieniem modernistycznych wizji idealnego planu urbanistycznego. Pierwszy blok postawiono w 1973 przy ul. Pilotów 20, na terenie lotniska we Wrzeszczu. Ze względu na plan budowy lotnisko z czasem całkowicie zlikwidowano. Osiedle miało stać się miejscem przyjaznym i funkcjonalnym. Ze względu na pośpiech i presję wywieraną na ówczesnych budowniczych stało się jednak inaczej. Zaspa przez lata uchodziła za szare, przeludnione blokowisko. Na zmianę wizerunku osiedla duży wpływ miał wspomniany Festiwal Malarstwa Monumentalnego⁴⁶⁶ odbywający się w 1997 roku. Jego organizacja nie była jednak prosta. Ze względu na brak chętnych artystów pomysłodawcy zorganizowali międzynarodowy konkurs, w którym wyłoniono kilku uczestników. Z czasem pojawił się także sponsor – firma Beckers, producent farb. Nie obyło się jednak bez problemów. Gdy wszystko wydawało się już dopięte na ostatni guzik, organizatorzy otrzymali informację o cięciach budżetowych. Choć kwestie finansowe rozwiązały się po myśli artystów, nie był to koniec problemów. „Wszystko było już bardzo pięknie, konkurs rozstrzygnięty, budżet przyznany, artyści zaproszeni, sponsor na farby zapewniony, ściany zaklepane i nagle, na kilka dni przed rozpoczęciem festiwalu, sprzyjający nam prezes spółdzielni został zwolniony, a nowy hurtem unieważnił wszystkie jego decyzje i o żadnych muralach nie chciał słyszeć. Nie wiem, jak Elwira⁴⁶⁷ tego dokonała, w każdym razie na pięć minut przed rozpoczęciem festiwalu przekonała go i dała nam zgodę na malowanie”⁴⁶⁸ – wspomina Marcin Rutkiewicz. Festiwal mógł się odbyć.

⁴⁶⁵ Zob. fragment albumu „Autoportret z murem”, <http://muraledanskzaspa.pl/inicjatywy/festiwal-malarstwa-monumentalnego-1997> [dostęp: 18.11.2013]

⁴⁶⁶ Zob. <http://www.trojmiasto.pl/Zaspa> [dostęp: 18.11.2013]

⁴⁶⁷ Elwira Twardowska – szefowa klubu Plama – pomogła w załatwieniu zgody spółdzielni mieszkaniowej na namalowanie murali na należących do niej blokach

⁴⁶⁸ Zob. fragment albumu „Autoportret z murem”, <http://muraledanskzaspa.pl/inicjatywy/festiwal-malarstwa-monumentalnego-1997>

W czasie Festiwalu powstało 8 monumentalnych prac polskich i zagranicznych artystów⁴⁶⁹. Jedną z nich był mural „Koloseum” Pawła Karczewskiego. Budowla przedstawiona na muralu, choć na pierwszy rzut oka niezwiązana ani z Gdańskiem, ani z Zaspą, nawiązuje do monumentalności osiedla. Tak jak w starożytnym Rzymie, tak i na Zaspie ważne były ogromne gabaryty. Zarówno wielkie blokowisko, jak i antyczna budowla były wyrazem aspiracji władzy. Koloseum stało się symbolem Rzymu. Osiedle Zaspą to także symbol miasta, w którym zostało zbudowane, choć powstało w innych czasach i odmiennych warunkach. Rzymski amfiteatr z gdańskimi blokami łączy nie tylko skala budowli, ale i motyw nagromadzenia ludzi w zwartej przestrzeni. Oba przedsięwzięcia to swego rodzaju „mrówkowce”: antyczny amfiteatr mógł pomieścić 45-50 tys. widzów, bloki Zaspą zamieszkuje do 30 tys. ludzi. Nie bez znaczenia jest także łączący oba przedsięwzięcia motyw przekształcenia przestrzeni i redefiniowania jej funkcji urbanistycznej. Koloseum zostało bowiem wzniesione na miejscu sztucznego jeziora ozdabiającego Domus Aurea („Złoty Dom”) Nerona. Ówczesny cesarz Wespazjan, który doszedł do władzy w wyniku puczu wojskowego, chciał w ten sposób zaskarbić sobie względy ludu rzymskiego, niezbędne do umocnienia zdobytej władzy⁴⁷⁰. Osiedle Zaspą powstało na miejscu lotniska istniejącego na tych terenach w latach 1919-1974. Ówczesne władze, chcąc zaradzić problemowi braku mieszkań i wyjść naprzeciw oczekiwaniom gdańszczan, wybudowały ogromne osiedle. Koloseum jako zwieńczenie osiągnięć budowniczych starożytnego Rzymu w zestawieniu z Zaspą, sztandarowym projektem budowniczych PRL – to właśnie treść muralu Pawła Karczewskiego.

Festiwal Malarstwa Monumentalnego z 1997 roku zapoczątkował cały cykl streetartowych akcji na Zaspie. Od 2009 roku w dzielnicy organizowany jest cyklicznie międzynarodowy festiwal Monumental Art. Prowadzone działania mają na celu stworzenie największej w Europie galerii malarstwa monumentalnego. W ramach promocji murali na Zaspie powstała także Gdańska Szkoła Muralu⁴⁷¹. Projekt, prowadzony przez znanych artystów Rafała Roskowińskiego i Jacka Zdybła, integruje środowisko twórców zajmujących się wielkoformatowym malarstwem ściennym. Dla amatorów sztuki ulicznej organizowane są także wycieczki śladami murali, podczas których przewodnicy opowiadają o malowidłach ściennych, ich historii i twórcach.

⁴⁶⁹ Zob. <http://muraledganskazaspa.pl/tag/1997> [dostęp: 18.11.2013]

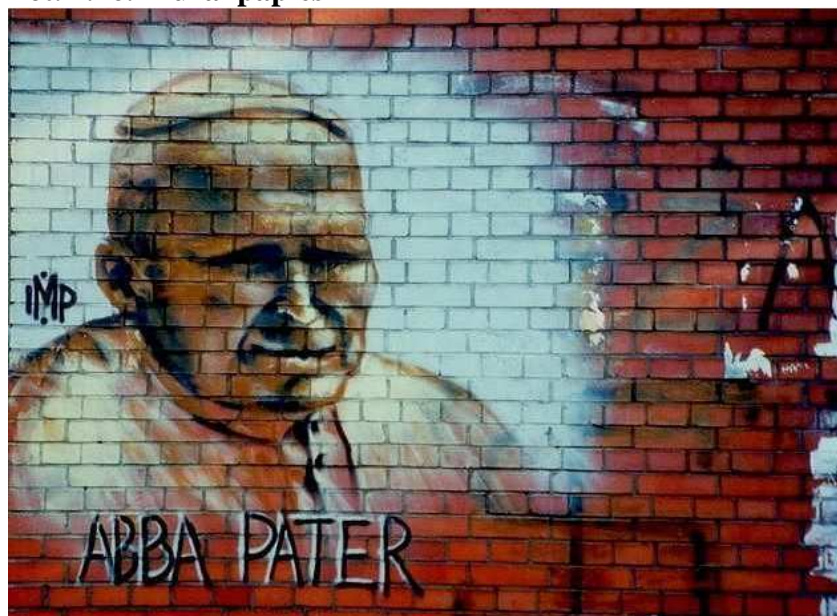
⁴⁷⁰ Zob. <http://www.romanum.historicus.pl/koloseum.html#ixzz2nkTd0IBM> [dostęp: 18.11.2013]

⁴⁷¹ Zob. <http://gdanskaszkołamuralu.blogspot.com> [dostęp: 19.11.2013]

Wszystkie te działania mają na celu upowszechnienie i przybliżenie sztuki muralu szerszej publiczności.

Od marca do maja 2013 roku gimnazjaliści ze Szkoły Sportowej nr 24 w Oliwie brali udział w wycieczkach śladami murali na Zaspie. Zadaniem uczestników była ocena muralu w skali szkolnej, nadanie mu własnego tytułu oraz krótkie uzasadnienie oceny. Uczniowie wyposażeni zostali jedynie w mapkę oraz arkusz do wypełnienia. Mural „Koloseum” uplasował się na 15. miejscu wśród najlepiej ocenianych. Tytuły, jakie gimnazjaliści nadali pracy, to: Koloseum, Kawałek Koloseum, Rozwalone Koloseum, Rzym, Stary budynek, Colloseum, Igrzyska. Wśród opinii o muralu pojawiały się określenia: brzydkie kolory, zniszczony, taki sobie, symboliczny, Koloseum zostało odwzorowane bardzo dobrze, realistyczny, brzydki, fajne, ruiny budynku, dobrze dobrane tło, ładne, pięknie wykonany, fajnie przedstawione. Praca została oceniona na czwórkę⁴⁷².

Fot. 4.16. Mural papieski



Źródło: http://www.wiadomosci24.pl/artykul/czy_mural_moze_byc_sztukaalez_tak_268301-1-1-d-2-
[dostęp: 14.08.2013]

Tak zwany „Mural papieski”, a mówiąc precyzyjniej „charakter”, powstał w 1999 roku u zbiegu ulicy Nawojki i alei Kijowskiej w Krakowie. Jego autorem był

⁴⁷² Zob. <http://sites.google.com/site/racibo/notki/muralenaczworke> [dostęp: 19.11.2013]

Jerzy Rojkowski, artysta używający takich pseudonimów jak Imp2k i Impas. Dziś po muralu nie ma już śladu.

Praca przedstawia popiersie papieża Jana Pawła II. Białobrazowa postać na białym tle ma na głowie białą piuskę. Poniżej postaci widnieje czarno-biały napis ABBA PATER. Po lewej stronie twórca pracy umieścił niewielki tag – swój podpis.

„Mural papieski” został namalowany tuż przed VII pielgrzymką Jana Pawła II do Polski w 1999 roku. 15 czerwca na mszę stanowiącą część jubileuszu 1000-lecia diecezji krakowskiej czekało półtora miliona wiernych. Przed rozpoczęciem nabożeństwa bp Kazimierz Nycz zwrócił się do tłumów zebranych na krakowskich Błoniach, mówiąc, że Jan Paweł II jest niedysponowany i nie odprawi mszy. Kard. Franciszek Macharski zapewnił, że papież uczestniczy w tym, co się dzieje na Błoniach dzięki mediom. Zgromadzeni odpowiedzieli pieśnią „Kraków wita Cię, Kraków kocha Cię, Kraków dziękuje Ci”. Mszy przewodniczył watykański sekretarz stanu ks. kard. Angelo Sodano, a homilię – dziękczynienie za tysiąclecie Kościoła krakowskiego – wygłosił kard. Franciszek Macharski⁴⁷³. Mimo nieobecności na Błoniach wizyta papieża w Krakowie wzbudzała entuzjazm wśród mieszkańców. Na jego fali powstał mural u zbiegu Nawojki i Kijowskiej.

Wizerunek papieża jest niezwykle istotny dla Polaków. Symbolizuje nie tylko głęboko zakorzenioną tradycję chrześcijańską, lecz także zasady moralne i dążenia wolnościowe Polaków. Papież stał się symbolem Kościoła, ale w szerszym rozumieniu również mądrości, wolności i zasad moralnych. Jego nauka od samego początku pontyfikatu towarzyszyła Polakom w ważnych, przełomowych dla kraju momentach. Jako najwyższy przedstawiciel Kościoła był w katolickim kraju jedną z najbardziej szanowanych postaci. Wizerunek papieża pojawiał się i wciąż pojawia na pomnikach i obrazach. Na muralu Jan Paweł II przedstawiony jest w zadumie, z nieco zmarszczonymi brwiami, co dodaje mu powagi, podobnie jak wykorzystane w pracy barwy. Napis ABBA PATER został zaś zaczerpnięty z Ewangelii św. Marka, gdzie słowo *abba* jest obcojęzycznym wtrąceniem i zarazem powtórzeniem odpowiednika greckiego *pater*, czyli ojciec. Można zatem interpretować napis jako „Ojciec Ojców”. Sportretowanie Jana Pawła II przed jego pielgrzymką do kraju można odczytać jako wyraz zaangażowania w wizytę. Skąd jednak pomysł na mural? Sam artysta mówi:

⁴⁷³ Zob. VII pielgrzymka Jana Pawła II do Polski, 5-17 czerwca 1999, Polskie Radio, 17.06.1999
<http://www.polskieradio.pl/77/937/Artykul/328670,VII-pielgrzymka-Jana-Pawla-II-do-Polski-517-czerwca-1999>
[dostęp: 19.11.2013]

„Mój stosunek do JP2 od pewnej fascynacji w latach liceum i dniach po śmierci (udzielającej się większości) przeszedł przez lata w bardziej obiektywne podejście do jego postaci i stosunku wielu Polaków do niego. Nie podoba mi się ciągle stawianie kolejnych, najczęściej bardzo nieudolnych artystycznie pomników, nadawanie entej szkole czy ulicy imienia Jana Pawła II. Pusta i nic nieznacząca celebra, najczęściej na pokaz przed sąsiadami, a kiedy przychodzi do życia zgodnie z zasadami, które głosił, bywa bardzo różnie. Sam też popełnił kilka błędów, które nie zmieniają mojej pozytywnej opinii o nim, ale każą się zastanowić, czy był aż tak biały, jak go malujemy”⁴⁷⁴.

„Mural papieski” z 1999 roku z czasem uległ zniszczeniu – farba nie oparła się warunkom atmosferycznym i stopniowo odpadała. Na jego miejscu w 2005 roku Jerzy Rojkowski namalował kolejny wizerunek Jana Pawła II – praca utrzymana tym razem w czarno-białych barwach powstała już po śmierci papieża. W miejscu tym wierni przez długi czas stawiali znicze i składali wieńce. Gdy i ten mural uległ naturalnemu zniszczeniu, artysta postanowił namalować następny, który wkrótce zastąpił kolejnym. Autor pracy tak komentuje swoje działania: „Nie robię tego, żeby było o mnie głośno. To moja prywatna sprawa. I w pewnym sensie podtrzymanie tradycji, bo po raz pierwszy namalowałem Jana Pawła II przed pielgrzymką w 1999 r. Nie chcę też dorabiać do tego żadnej ideologii. Ten wizerunek powinien mówić sam za siebie”⁴⁷⁵.

Z ostatnią pracą „serii papieskiej”, pochodzącą z roku 2011, związany był głośny skandal. Do tej pory wszystkie wizerunki traktowane były z szacunkiem, nie dotyczyły ich akty wandalizmu. Tym razem stało się jednak inaczej. W sierpniu 2013 roku mural został zniszczony – nieznany sprawca czarną farbą namalował na nim m.in. gwiazdę Dawida, pojawiły się napisy: „Żyd”, „oszust”, „aktor”. Pracy nie udało się już uratować. Na jej miejscu powstał obraz z symbolem Polski Walczącej. Dwie osoby złożyły zawiadomienie do krakowskiej prokuratury o zniszczeniu muralu papieskiego, domagając się uznania czynu za akt publicznego znieważenie przedmiotu kultu i obrazę uczuć religijnych. Z powodu niewykrycia sprawców postępowanie zostało jednak umorzone⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ M. Mrowiec, *W ludziach wyzwała się pozytywna energia*, Dziennikpolski24.pl, 02.04.2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/pl.php/aktualnosci/kraj/1267731-w-ludziach-wyzwalala-sie-pozytywna-energia.html> [dostęp: 19.11.2013]

⁴⁷⁵ *Portret Jana Pawła II na ulicznym murze*, PAP, 02.04.2007, <http://www.naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,28523,portret-jana-pawla-ii-na-ulicznym-murze.html> [dostęp: 19.11.2013]

⁴⁷⁶ Zob. *Umorzono postępowanie ws. zniszczenia muralu papieskiego*, GazetaKrakowska.pl, 07.10.2013,

4.3.3.3. Zaangażowany społecznie nurt sztuki ulicznej po roku 2000

Fot. 4.17. Genetycznie Molestowane Organizmy



Źródło: archiwum własne autorki, październik 2012

Mural „Genetycznie Molestowane Organizmy” powstał w 2012 roku na murze przy ul. 11 Listopada na stołecznej Pradze. Miejsce to znane jest jako klubowe zagłębienie prawobrzeżnej Warszawy. Twórcami muralu byli Czarli Bajka, Aqualupa, Tyberi oraz artyści z grupy 3Fala. Pomysłodawczynią stworzenia murali przeciw GMO (Genetycznie Modyfikowanym Organizmom)⁴⁷⁷ była Klaudia Wojciechowicz z Inicjatywy Obywatelskiej „GMO to nie to”.

Na pierwszym planie pracy widoczny jest mężczyzna z jednym okiem, przypominający cyklopa. Postać wyłania się z kolorowych fal tworzących wielobarwną mgłę, kojarzącą się również z łańcuchem DNA. W mgławicy mającą oczy, krople (łzy?) i zarysy innych sylwetek. Mężczyzna trzyma w dłoni kłos zboża. Postać ubrana jest w brązową marynarkę, błękitną koszulę i niebieski krawat. Obok mężczyzny stoją dwie postacie w zielonych uniformach i maskach przeciwgazowych, pochylone nad czerwoną beczką, z której wydostają się czerwone, żółte i niebieskie opary. Obok niej wyrasta kłos zboża. Beczka oznaczona jest międzynarodowym symbolem zagrożenia

<http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/1010429,umorzono-postepowanie-ws-zniszczenia-muralu-papieskiego,id,t.html> [dostęp. 19.11.2013]

⁴⁷⁷ „W 1994 pojawił się pierwszy produkt roślinny genetycznie modyfikowany – pomidor. Po 18 latach (w 2012) uprawy modyfikowane genetycznie zajmują na świecie około 150 mln ha. Z produktami modyfikowanymi genetycznie spotykamy się na co dzień (leki, dodatki do żywności, dodatki tekstylne, pasze”, T. Borecki, [w:] *GMO w świetle najnowszych badań*, K. Niemirowicz-Szczytt (red.), Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2012, str. 7-8

biologicznego biohazard – czarnym na żółtym tle. W lewym górnym rogu widnieje napis „Genetycznie Molestowane Organizmy”.

Mural „Genetycznie Molestowane Organizmy” powstał w ramach ogólnopolskiej trasy streetartowej „Genetycznie Molestowane Organizmy”⁴⁷⁸, która została zorganizowana przez artystów z 3Fali we współpracy m.in. z Inicjatywą Obywatelską „GMO to nie to”, Koalicją Polska Wolna od GMO, Międzynarodową Koalicją dla Ochrony Polskiej Wsi – ICPPC, Zielonym Instytutem, Fundacją Ekorozwoju, Fundacją Ekologiczna Arka, Greenpeace Polska, Fundacją Sztuki Zewnętrznej, Off Piotrkowska oraz Fundacją Klamra. W wydarzeniach obejmujących 28 miast wzięło udział 68 artystów. Celem trasy, jak mówi Dariusz Paczkowski, jeden z jej głównych inicjatorów, było „dotarcie poprzez street art i graffiti do konsumentów w miastach, bo GMO to także ich problem – nie tylko rolników! Wiele osób kojarzy genetycznie modyfikowane organizmy jedynie z niebezpieczeństwem dla zdrowia. Zapraszając do współpracy artystów z całego kraju, chcę uświadomić olbrzymie szkody społeczne, ekologiczne i ekonomiczne związane z GMO”⁴⁷⁹. Trasa była reakcją aktywistów i artystów na kontrowersje wokół prac polskiego rządu nad ustawą o nasiennictwie. Do 2012 roku w Polsce obowiązywał zakaz rejestracji i obrotu genetycznie modyfikowanymi nasionami (GMO). Rząd, mimo protestów społecznych, zdecydował się jednak na zmianę obowiązującego prawa⁴⁸⁰. W rezultacie prezydent Bronisław Komorowski podpisał ustawę o nasiennictwie, która zezwala w Polsce na rejestrację i obrót nasionami modyfikowanymi genetycznie. Rozporządzenia stanowiące prawo wykonawcze do tej ustawy zakazują jednak uprawiania roślin GMO. Celem przyjęcia ustawy, jak tłumaczyli przedstawiciele strony rządowej, była regulacja systemu hodowli nasion i sadzonek, który ma istotny wpływ na wydajność produkcji rolnej i rozwój polskiej gospodarki na wsi. Według premiera Donalda Tuska decyzja o przyjęciu ustawy była narzucona przez prawo unijne, do którego należało się dostosować. Szef rządu dodał jednak, że osobiście nie jest zwolennikiem GMO⁴⁸¹.

Mural „Genetycznie Molestowane Organizmy” przedstawia katastroficzną wizję przyszłości, której doświadczymy, jeśli zdecydujemy się na dopuszczenie genetycznej

⁴⁷⁸ Więcej na temat całej trasy oraz powstałych w jej ramach prac można znaleźć w wydawnictwie internetowym pod adresem <http://3fala.art.pl/sites/trzyfala/files/gmo11.pdf> [dostęp: 19.11.2013]

⁴⁷⁹ Zob. <http://www.3fala.art.pl/projekty/gmo> [dostęp: 19.11.2013]

⁴⁸⁰ Z badania TNS Opinion & Social przeprowadzonego w 2010 roku wynika, że aż 57 proc. społeczeństwa jest niechętna GMO. Zob. M. Filipecki, *Kontrowersje wokół żywności modyfikowanej genetycznie*, [w:] *GMO w świetle najnowszych badań*, K. Niemirowicz-Szczytt (red.), Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2012, str. 197

⁴⁸¹ *Zmag, Prezydent podpisał ustawę o nasiennictwie*, Rzeczpospolita, 21.12.2012, <http://www.rp.pl/artykul/963824.html?p=1> [dostęp: 19.11.2013]

modyfikacji żywności. Z beczki z symbolem zagrożenia biologicznego wydobywa się podejrzana substancja, która rozprzestrzeniając się, dławi roślinność i inne formy życia. Nad wszystkim zdaje się czuwać mężczyzna w garniturze, który spogląda na beczkę swym jednym, lecz wszystkowiedzącym okiem. Wydaje się, że sam już doświadcza skutków genetycznych eksperymentów. Jedno oko, a nad nim jedna brew – to znaki mutacji, która już się dokonała. „Zmodyfikowana” istota jest jak cyklop, stała się potworem. Za mężczyznę dostrzec można rozmyte elementy sylwetek oraz fragmenty ciał innych postaci. Dwie postacie pochylone nad beczką są świadome zagrożenia: ubrane są w uniformy, a na twarzach mają maski. Wiedzą, że obcuja ze szkodliwą, ekspansywną substancją. Mimo bogatej kolorystyki pracy takie obrazowanie budzi niepokój. Napis „Genetycznie Molestowane Organizmy” jest trawestacją terminu genetycznie modyfikowany organizm (*genetically modified organism*). Zastąpienie słowa „modyfikowane” wyrażeniem „molestowane” wskazuje na aurę przymusu, w jakiej dokonuje się ekspansja żywności GMO. Napis sugeruje brak wolnego wyboru, a to rodzi sprzeciw. Z muralu wyłania się klarowny, bezkompromisowy, choć nieco wyolbrzymiony i uproszczony przekaz dotyczący zagrożeń, jakie zdaniem artystów niesie ze sobą genetycznie modyfikowana żywność⁴⁸².

Malowanie muralu przy ulicy 11 Listopada stało się znakiem sprzeciwu o charakterze nie tylko artystycznym. W akcję zaangażowane były także organizacje ekologiczne i alterglobaliści. Na warszawskiej Pradze artyści i ekolodzy protestowali przeciwko otwieraniu Polski na genetycznie zmodyfikowane uprawy i zawłaszczaniu krajowej gospodarki przez światowe korporacje. Zdaniem ekologów globalne firmy wszelkimi metodami dążą do opanowania polskiego rynku, by czerpać z niego nieograniczone korzyści finansowe, rujnując środowisko naturalne, gospodarkę i zdrowie mieszkańców. Akcję artystów streetartowych i ekologów wspierał m.in. Jerzy „Słoma” Słomiński – popularny polski muzyk i producent bębnow, grający

⁴⁸² Temat GMO od wielu lat budzi duże kontrowersje. Przeciwnicy GMO zwracają szczególną uwagę na zagrożenia związane z ochroną środowiska, wpływem modyfikowanej żywności na zdrowie ludzkie (alergie, nowotwory, płodność) czy wymieraniem pszczoł. Naukowcy nie są jednak tak przekonani o szkodliwości GMO. Marcin Filipecki z Katedry Genetyki, Hodowli i Biotechnologii Roślin SGGW tak pisze o toczącym się sporze: „Można więc powiedzieć, że spór odbywa się na dwóch poziomach – tym naukowym, gdzie nawet uproszczone argumenty spotykają się z brakiem zrozumienia u odbiorców, oraz emocjonalnym, gdzie barwni, krzykliwi i organizujący happeningi przeciwnicy formułują fałszywy, ale łatwy w odbiorze przekaz przeciw GMO [...]. Poza dyskusją naukową i światopoglądową są jeszcze środki finansowe i przypuszczalnie właśnie na pograniczu ekonomii i polityki toczy się rzeczywisty spór. W sporze biorą udział z jednej strony rządy krajów produkujących GM soję, kukurydzę i bawełnę, dbający o zyski zarówno swoich rolników, jak i międzynarodowych koncernów biotechnologicznych. Z drugiej mamy Komisję Europejską, która przede wszystkim nie chce nadmiernie uzależniać państw Unii Europejskiej od dostawców ziarna GM zza oceanu”, zob. M. Filipecki, *Kontrowersje wokół żywności modyfikowanej genetycznie*, [w:] *GMO w świetle najnowszych badań*, K. Niemirowicz-Szczytt (red.), Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2012, str. 198

w przeszłości z Jackiem Kleyffem, Brygadą Kryzys, Osjanem, Izraelem czy Antoniną Krzysztoń.

Fot. 4.18. Siataniści



Źródło: archiwum własne autorki, sierpień 2010

Mural „Siataniści” został namalowany w 2009 roku na fasadzie kamienicy przy ulicy Barskiej 63 w Krakowie. Jego twórcami byli artyści z grupy Twożywo. Praca powstała w ramach pierwszej edycji Festiwalu Sztuk Wizualnych Art Boom – jednego z największych w Polsce wydarzeń związanych z promocją sztuki w przestrzeni publicznej⁴⁸³.

W warstwie wizualnej mural przedstawia cztery czarno-białe postacie: kobietę w chustce na głowie z uniesioną ręką i trzech mężczyzn (jednego z przodu i dwóch z tyłu), stojące na czarnym postumencie opatrzonym białym napisem SIATANIŚCI. Grupa przedstawionych osób trzyma w dłoniach duże czerwone reklamówki.

⁴⁸³ Festiwal Sztuk Wizualnych Grolsch ArtBoom, obecnie Grolsch ArtBoom, jest największym w Krakowie wydarzeniem prezentującym sztukę w przestrzeni publicznej. Ma charakter interdyscyplinarny i międzynarodowy – projekty łączą sztukę współczesną, performance, happening z muzyką i działaniami społecznymi. Zob. <http://www.artboomfestival.pl> [dostęp: 21.11.2013]

Autorami muralu „Siataniści” są dwaj artyści: Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek, tworzący od 1998 roku grupę Twożywo⁴⁸⁴. Przez wszystkie lata działalności, aż do rozwiązania formacji w 2011 roku, artyści dali się poznać jako zaangażowani w sprawy społeczne, o czym niejednokrotnie sami wspominali⁴⁸⁵. Często inspiracją dla grupy było zestawienie pop artu, konstruktywizmu, futuryzmu oraz estetyki reklamy i muralu z czasów PRL. Prace Twożywa w znacznej części nawiązywały do antykonsumpcjonizmu i antyglobalizmu⁴⁸⁶. Nośnikami, z których najczęściej korzystali artyści, były – poza muralami – także plakaty, szablony, billboardy i vleпки. Nieobce były im także sztuka filmowa i projekty netartowe⁴⁸⁷. Swoje projekty realizowali zarówno w Polsce, jak i za granicą: m.in. w Szwecji, Niemczech, Francji, Hiszpanii czy Rosji. W 2006 Grupa Twożywo została laureatem „Paszportów Polityki” w kategorii sztuk wizualnych „za sztukę łączącą w nowatorski sposób słowo z obrazem, za śmiałe wkraczanie ze swymi pracami tam, gdzie sztuka dotychczas nie docierała”⁴⁸⁸. Zdaniem kapituły konkursowej artyści za pomocą lapidarnych komunikatów słowno-plastycznych wnikliwie komentowali otaczającą nas rzeczywistość. Sami artyści tak mówili o swoich początkach: „Pomysł na tego rodzaju działalność narodził się z poszukiwania medium – taniego i dla nas dostępnego. Dysponowaliśmy skromnymi środkami, takimi, jakimi dysponują nastoletni ludzie. To wymagało od nas tylko pomysłu i fizycznej pracy, by go zrealizować, a później rozpowszechnić [...]. My chcieliśmy powiedzieć coś innym, coś, o czym milczała telewizja, galerie, prasa”⁴⁸⁹.

Mural „Siataniści” to praca niejako w kontrze do konsumpcyjnego stylu życia. Ludzie z czerwonymi reklamówkami w zestawieniu z podpisem SIATANIŚCI stają się wyznawcami zła, a może neofitami nowej sekty? Postacie umieszczone na piedestale górują nad otaczającą je rzeczywistością, co podkreśla ich wagę. Takie usytuowanie

⁴⁸⁴ Grupa działająca początkowo pod nazwą Pinokio powstała już w 1995 roku, jednak w składzie Libel-Sidorek działała od 1998. Przez pierwsze trzy lata, między 1995 a 1998 r., w skład grupy wchodził jeszcze Robert Czajka. Stach Szablowski pisał w „Zwierciadle”, że grupa zajmowała się „wysyłaniem komunikatów do społeczeństwa”. Zob. S. Szablowski, *Twożywo – armia dwóch*, *Zwierciadło* 2006, nr 1, str. 94. Nazwa grupy, na pierwszy rzut oka pisana z błędem ortograficznym, jest swoistym neologizmem łączącym w sobie „tworzenie”, „życie” i „twożywo”. Można w niej także dostrzec angielski liczebnik *two*, który miał sugerować, że w skład przekształconej grupy Pinokio wchodziło dwóch artystów

⁴⁸⁵ „Jesteśmy społeczni od zawsze. Dlatego nie czujemy się sztuką, bo poszukiwania czystej formy nas nie obchodzą. Mamy zacięcie społeczne”. Zob. Wywiad z grupą Twożywo w programie TVP 1 *Pegaz* z 16 lutego 2004

⁴⁸⁶ Zob. E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski street art*, Carta Blanca, Warszawa 2010, str. 307

⁴⁸⁷ Więcej informacji na temat działalności grupy Twożywo wciąż można znaleźć na istniejącej do dziś stronie <http://www.twozywo.art.pl> [dostęp: 21.11.2013]

⁴⁸⁸ Grupa Twożywo, www.polityka.pl, 03.11.2009

<http://www.polityka.pl/paszportypolityki/sztukiwizualne/205451,1,grupa-twozywo.read> [dostęp: 21.11.2013]

⁴⁸⁹ J. Tomczuk, *Jest fajnie, baw się i pracuj. Rozmowa z Mariuszem Libelem i Krzysztofem Sidorkiem*, *Magazyn Sztuki* 2004, nr 30, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_30/tekst_4.htm [dostęp: 21.11.2013]

ludzi na muralu może odnosić się do miejsca i rangi postaw konsumpcjonistycznych w życiu współczesnych społeczeństw. Nie bez znaczenia jest również kod kolorystyczny oparty na kontraście. Czarno-białe postacie niosą siatki w kolorze czerwonym, co natychmiast przywołuje skojarzenia rewolucyjne, związane z walką. Wrażenie to wzmacnia mowa ciała przedstawionych postaci: ich mimika i gestykulacja. Gra słów, jaką podjęli artyści, rodzi negatywne konotacje. Satanizm w uproszczonej percepcji kojarzony jest bowiem z życiem bez zasad, bezwzględną walką o swoje wszelkimi dostępnymi metodami. Można się zatem domyślać, że artyści, powołując pod broń moce słowotwórcze, neologizmem „siataniści” odnieśli się do zgubnych skutków konsumpcyjnego stylu życia, który może stanowić (a może nawet już stanowi?) ideologię. Wyeksponowanie analogii brzmieniowej pomiędzy z pozoru odmiennymi znaczeniowo określeniami „siataniści i „sataniści” osłabia różnicę semantyczną aż do wskazania jej pozorności. Praca nasuwa wiele pytań: czy konsumpcjonizm nie przeradza się w ideologię? Na ile niebezpieczne może być bezkompromisowe dążenie do pozyskiwania dóbr materialnych? Jak daleko można się posunąć w zaspokajaniu własnych potrzeb? „Siataniści” zdają się przestroga dla współczesnych społeczeństw. Co ciekawe – praca w swej stylistyce nawiązuje do plakatów i murali propagandowych czasów PRL. Rewolucyjne gesty, kobieta w chustce, nadnaturalnej wielkości postacie – wszystkie te elementy przywołują skojarzenia z estetyką dawnego systemem. Czyżby ku przestrodze? Sami artyści na swojej stronie internetowej nie bez ironii opisali intencje, jakie przyświecały ich pracy: „Składamy hołd tym wszystkim, którzy z narażeniem i poświęceniem ratują gospodarkę, tym, którzy nie wahają się posłuchać wewnętrznego głosu przy wyborze górnej czy też dolnej półki, wreszcie tym wszystkim, dla których radość kupowania, używania i gromadzenia jest głównym powodem. Niech od dziś nie umyka codzienny piękny rytuał napełniania gustownych reklamówek, a radość przepełnia serca, kiedy pożądane towary przenoszone są w miejsce schronienia właśnie przy pomocy przyjemnie szeleszczących, lekkich jak piórko siat. Opisany gest przybrał formę muralu i można go znaleźć w Krakowie na ulicy Barskiej 63”⁴⁹⁰.

W sierpniu 2013 praca zakończyła swój żywot. Kamienica, na której fasadzie powstał mural, została rozebrana. Budynek przy Barskiej należał do miasta. O tym, że był przeznaczony do rozbioru, wiedzano już podczas malowania muralu w 2009

⁴⁹⁰ Wpis zatytułowany „kult kargo” Grupa Twożywo zamieściła 10 czerwca 2009 roku na swojej stronie internetowej <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4pt> [dostęp: 23.11.2013]

roku. Można się domyślać, że plany rozbiórkowe miały spore znaczenie dla wydania zgody na zamieszczenie pracy Grupy Twożywo. Jeden z blogerów, będący świadkiem rozbiórki budynku, pisze: „Robotnicy mówili mi, że kamienice rozebrano błyskawicznie. 3 dni im wystarczyły. Niestety oprócz Siatanistów zniknął również spory kawałek starego Krakowa. Ludwinów – bo tam stała kamienica – jest dzisiaj dla wielu mieszkańców nic nie znaczącą nazwą w ogóle nie kojarzoną z naszym miastem. Ze starego Ludwinowa pozostało parę walących się kamienic i może jedna uliczka z niską zabudową, pewnie za chwilę sprzedana kolejnemu deweloperowi. Szkoda! Szkoda Ludwinowa, szkoda Siatanistów”⁴⁹¹.

4.4. Wnioski z przeprowadzonych analiz

Na podstawie zarówno wstępnej, jak i szczegółowej analizy obrazów zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Polsce można wyciągnąć następujące wnioski.

Po pierwsze: na ulicach dużych europejskich miast z łatwością można dostrzec sporą różnorodność zarówno współczesnych, jak i nieco starszych obrazów ulicznych. Z jednej strony warto zwrócić uwagę na ich wartość artystyczną, dzięki której często szare i nieciekawe fasady budynków zyskują nowe życie, z drugiej zaś nie bez znaczenia pozostaje ich wartość komunikacyjna, która tworzy miejską narrację, prowadzi dialog z przechodniem.

Po drugie: każde ważniejsze, nurtujące społeczeństwa wydarzenie nie pozostaje bez echa w przestrzeni publicznej. Ulica bardzo szybko reaguje na zmiany. Zarówno starsze, zachowane do dziś, jak i najnowsze prace niosą przekaz, który poddany analizie, pomaga zrozumieć najważniejsze w danym czasie i miejscu problemy trapiące społeczność. Doskonałym przykładem obrazującym tę zależność jest historia opowiadana na murach Belfastu. Pojawiające się na ulicach miasta od ponad 40 lat murale stały się znanym na całym świecie zapisem irlandzkich konfliktów i niepokojów.

Po trzecie: ze względu na swój nonkonformistyczny charakter oraz możliwość wykorzystania ogólnodostępnej przestrzeni sztuka uliczna, zwłaszcza w czasach kryzysu czy przesilenia, staje się źródłem informacji o nastrojach społecznych.

⁴⁹¹ Zob. <http://mareklasyk.blogspot.com/2013/09/siatanisci.html> [dostęp: 22.11.2013]

W warunkach kontestacji zastanego porządku, walki z systemem, zagrożenia tożsamości lub deficytu swobód obywatelskich bywa jednym z niewielu prawdziwie wolnych i integrujących wspólnotę mediów. Dostrzegamy to m.in. śledząc rozwój sztuki ulicznej w okresie schyłkowego PRL (Pomarańczowa Alternatywa) czy w Niemczech w okresie upadku muru (East Side Gallery).

Zaangażowany nurt sztuki ulicznej to głos odnoszący się zarówno do problemów miejscowych, właściwych danej społeczności, jak i globalnych. Pierwsze obrazy pojawiające się w latach 70. i 80. w znacznej większości skupiały się na kwestiach „skali mikro”. Do takich prac możemy zaliczyć analizowany mural „Pod Sępami”, czy szablon „Syrenka”. Z czasem tendencja się zmieniła – obok prac o znaczeniu lokalnym zaczęły powstawać obrazy poruszające kwestie ogólnoswiatowe. Jako przykład mogą tu posłużyć szablon „Very Little Helps” Banksy’ego, mural „Na uwięzi” Blu czy praca „Genetycznie Molestowane Organizmy” autorstwa twórców zrzeszonych w 3Fali. Taka sytuacja może świadczyć o globalizacji nie tylko ekonomii, ale i świata sztuki oraz mediów. Bywa też i tak, że problemy obrazowane na pracach artystów, choć na pierwszy rzut oka mają charakter *stricte* lokalny, stają się wyimkiem większego dyskursu należącego już do „skali makro”.

Na podstawie powyższych analiz możemy stwierdzić, że sztuka uliczna jako medium komunikacji społecznej może pełnić swą funkcję, podobnie jak media tradycyjne, zarówno w skali lokalnej, jak i na poziomie kraju, kontynentu czy nawet w rzeczywistości globalnej. W zależności od złożoności kontekstu, a także miejsca i czasu, w jakim powstaje obraz, role te mogą znacznie się od siebie różnić, a także ewoluować.

Ponadto sztuka uliczna *ex definitione* podlega prawu ulicy i to, co dziś istnieje na murach albo w miejskiej przestrzeni – jutro może zniknąć, zostać zamalowane, zniszczone, przeniesione, zasłonięte lub sprzedane. Obrazy pojawiające się na ulicach powstają zarówno legalnie, jak i poza prawem. Te, które powstają na zlecenie, mają zwykle dłuższy żywot, choć nie jest to regułą (jak w przypadku muralu Checkpoint Charlie).

Artyści uliczni tworzący w nurcie zaangażowanym często są świadkami wydarzeń, które obrazują – angażują się w nie osobiście nie tylko w wymiarze artystycznym. Rzeczywistość, którą przedstawiają w swoich pracach, dotyczy ich bezpośrednio, stąd też obrazy często przyjmują bardzo osobisty wyraz. Jako przykład

może tu posłużyć analizowany w rozprawie mural „Twarze Berlina”, którego autor, Kani Alavi, swoje osobiste doświadczenia „przelał” na berliński mur.

Dużym wsparciem przekazu wizualnego jest słowo. Artyści obficie korzystają z cytatów, parafraz czy trawestacji. Synergiczne połączenie słowa z obrazem silniej oddziałuje na odbiorcę, osadza pracę w kontekście kulturowym i ułatwia interpretację obrazu (murale „Time to peace, time to go”, „Siataniści”).

Coraz częściej street art staje się również narzędziem wsparcia wizerunku miast, stanowiąc alternatywę dla standardowych działań promocyjnych⁴⁹². W efekcie sztuka uliczna jako medium wciąż poszerza swój zasięg, przejmując funkcje niegdyś zarezerwowane dla mediów tradycyjnych (Festiwal Monumental Art).

Zawód artysty ulicznego zyskuje na znaczeniu. Ci najbardziej znani, jak Banksy czy D*Face, już dziś nazywani są ikonami sztuki współczesnej. Ich obrazy z ulic wkraczają na salony. Wystawy i projekty w Tate Gallery⁴⁹³, aukcje⁴⁹⁴, dochodowe zamówienia komercyjne⁴⁹⁵ pokazują ewolucję znaczenia zjawiska, obrazując jednocześnie zmianę statusu artystów ulicznych i wzrost uznania, jakim cieszą się w społeczeństwie.

⁴⁹² Warto tu wspomnieć o Alternative London Tours, zob. www.alternativeldn.co.uk [dostęp: 10.09.2013]

czy Alternative Berlin, zob. <http://alternativeberlin.com> [dostęp: 23.11.2013]

⁴⁹³ Jednym z bardziej znanych projektów zrealizowanych przez Tate Gallery jest skierowana do dzieci gra poruszająca zagadnienia sztuki ulicznej, której założenia można prześledzić na stronie <http://kids.tate.org.uk/games/street-art> [dostęp: 07.09.2013]

⁴⁹⁴ W 2007 jedną z prac Banksy’ego zatytułowaną *Bombing Middle England* dom aukcyjny Sotheby’s sprzedał za 102 tys. funtów

⁴⁹⁵ Jedną z bardziej znanych artystek ulicznych o pseudonimie EIME zaprojektowała w 2103 apaszkę dla domu mody Luis Vuitton, przenosząc sztukę ulicy do świata mody

ROZDZIAŁ PIĄTY. Perspektywy rozwoju sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej

Sztuka dnia dzisiejszego naprawdę należy do nas: jest naszym własnym odbiciem. Potępiając ją, potępiamy siebie samych. Mówimy, że nasze stulecie nie stworzyło sztuki; kto jest za to odpowiedzialny?

Kakuzo Okakura

Księga herbaty

5.1. Opinie europejskich twórców na temat komunikacyjnej roli sztuki ulicznej w kontekście społecznym

Cytując Katarzynę Krasoń: „Sztuka to przestrzeń, w której zazębiają się rozmaite tworzywa i substancje: dźwięki, brzmienia, kształty, barwy, słowa..., gromadzą się uczucia kreującego i percypującego, pojawiają się asocjacje, analogie, gra odczytań przypisywanych wytworom. Ale jeden element pozostaje dla niej stały – osoba sprawcy, czyli tego, który tworzy. Artysty, osoby, dopuszczającej widzów do najintymniejszych części tego, kim jest”⁴⁹⁶. Sztuka uliczna to nie tylko przekaz, lecz także, a może przede wszystkim, nadawca, który go kreuje. To w jego głowie pojawia się obraz, który następnie przeniesiony na mur, staje się komunikatem. Twórcy, którzy decydują się na pracę w przestrzeni publicznej, muszą pamiętać, że bez względu na ich motywacje to, co wyjdzie spod ich ręki, jest dostępne dla bardzo zróżnicowanych publiczności. Publiczności, których kontakt z ich obrazami jest bardzo często przypadkowy. To, w jakich sposób ich prace wpłyną na odbiorcę, jak będą interpretowane – zależy w dużej mierze od kompetencji komunikacyjnej adresatów, ale i motywacji nadawcy. Motywacje i kompetencje mogą być zaś niezwykle zróżnicowane. Różnice te przekładają się na powstające w przestrzeni miejskiej obrazy – na wielość stylów i form, różnorodną kolorystykę oraz rozmaite opinie o tej twórczości. Jak w „Dylematach edukacji artystycznej” pisze Ewa Muszyńska: „Mimo różnic zewnętrznych w istnieniu sztuki jest coś niezmiennego, niezależnego od czasu i historii – nieustająca potrzeba dialogu pojedynczego człowieka, przejawiająca się

⁴⁹⁶ K. Krasoń, *Słowo wstępne*, [w:] *Dziecko i sztuka. Recepcja – edukacja – wsparcie – terapia*, M. Knapik (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, str. 7

w uzewnętrznieniu myśli, emocji, przeżyć jako odpowiedź na doświadczenie życia. Zatem istnienie sztuki wiąże się z jej wymiarem jednostkowym, indywidualnym [...]”⁴⁹⁷. Stąd też, w myśl zasady „nic o nas bez nas”, dotychczasowe analizy i badania przeprowadzone w ramach rozprawy wsparte zostały wywiadami z artystami pochodzącymi z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski. Na potrzeby pracy wykorzystano wypowiedzi 19 twórców, którzy zabrali głos w kwestii roli sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej oraz indywidualnego procesu twórczego. Wywiady zostały przeprowadzone drogą mailową w okresie od października 2013 do lutego 2014 przez autorkę. W niniejszym podrozdziale wykorzystano jedynie najistotniejsze z punktu widzenia pracy fragmenty wypowiedzi artystów. Wszystkie wywiady wraz z krótkimi biogramami twórców znajdują się w aneksie nr 1 do rozprawy. Wśród pytaných artystów znaleźli się zarówno grafficiarze, jak i twórcy murali, szablonów oraz vlepek działający od wielu lat zarówno na europejskiej jak i międzynarodowej scenie streetartowej. Warto zaznaczyć, że artyści, którzy zgodzili się udzielić wywiadów, to nie tylko twórcy wywodzący się z zaangażowanego nurtu sztuki ulicznej. Dobór taki miał na celu ukazanie różnorodności sceny streetartowej w wybranych państwach oraz uniknięcie nadmiernej schematyzacji i tendencyjności wypowiedzi związanej z przywiązaniem do własnej twórczości. Artyści poproszeni zostali o odpowiedź na następujące pytania:

1. Czy uważasz, że sztuka uliczna może pełnić funkcję kanału komunikacji (swego rodzaju medium), poprzez który komentujemy i poznajemy rzeczywistość społeczną?

2. Czy przystępując do pracy jako twórca, bierzesz pod uwagę (uwzględniając, analizując, przewidując) to, w jaki sposób Twój przekaz wpisuje się w kontekst społeczny, jak go komentuje albo co dzięki niemu zyskuje?

Analiza przekazów zawartych w wypowiedziach artystów ulicznych pozwoliła na wyłonienie 4 głównych dominant, wokół których twórcy budowali swoje wypowiedzi – **komentarz, przestrzeń, kontekst oraz odbiorcy (publiczność)** i sformułowanie następujących wniosków:

⁴⁹⁷ E. Muszyńska, *Sztuka jako forma dialogu*, [w:] *Dylematy edukacji artystycznej*, tom I, W. Limont, K. Nielek-Zawadzka (red.), Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2005, str. 81

1. Pytani twórcy w przeważającej większości w sztuce ulicznej dostrzegają funkcję komunikacyjną, która czyni ją medium komentującym rzeczywistość społeczną.

*Każda forma sztuki ulicznej, czyli wypowiedź w przestrzeni publicznej, jest sposobem komunikacji. Historia graffiti jest tego doskonałym przykładem – mówi niemiecki artysta o pseudonimie **DAIM**. Twórca zwraca również uwagę na społeczny aspekt sztuki ulicznej. Obrazy w przestrzeni mogą być także wyrazem buntu. To sprawia, że stają się tubą nagłaśniającą konflikty kulturowe i społeczne. Współpraca artystów między sobą, jak i kooperacja z innymi zaangażowanymi w daną sprawę podmiotami, zwłaszcza w przypadku klasycznego graffiti pełni funkcje socjalizacyjne. Jak zaznacza jeden z czołowych twórców polskiej sceny streetartowej **Egon Fietke**, ów zawarty w pytaniu kanał komunikacji, prowokowany różnorakimi intencjami, podejmowany jest w ramach różnych artystycznych dyscyplin: performance, happening, teatr, graffiti itp., itd. W całym tym spektrum mieszczą się przejawy „krytyczne”, czy komentujące. Od lokalnych po globalne, od naiwnego Kazia chcącego zmienić świat na lepsze za wszelką cenę, po wyrafinowane zdystansowane wieloznaczności, od kiczu po... I oczywiste jest, że 1 na 1000 odbiorców, zainspirowany tym, co zobaczył, poszerzy swoje rozumienie świata. Zatem nie jest tak, jak w pytaniu: „może pełnić...?” Ona tę funkcję pełni już od czasów rosyjskich konstruktywistów i od tamtych lat korzystają z niej wszystkie strony barykad.*

*[...] podobnie jak wszystkie formy sztuki, tak i sztuka uliczna jest medium, które ułatwia dzielenie się opiniami i komentowanie rzeczywistości społecznej. Co więcej – jej esencją jest walka i krytyka systemów: politycznych, finansowych, społecznych. Jest wolna, dostępna dla wszystkich i nie poddaje się cenzurze. To wszystko sprawia, że staje się wręcz perfekcyjnym narzędziem ułatwiającym dzielenie się ideami – dodaje brytyjska artystka **Zabou**.*

Jeden z członków anonimowej grupy **Undenk** działającej głównie w Niemczech i Austrii podkreśla również, że: *sztuka uliczna jest swego rodzaju zadrażnieniem w przestrzeni publicznej i jako taka może mieć bardzo duży wpływ na rzeczywistość społeczną, komentować ją. Stanowi przeciwwagę dla wszechobecnych przekazów marketingowych, jak np. billboardy, które przytłaczają i najczęściej na każdym kroku przypominają, na co nie możemy sobie pozwolić (wakacje, dom, luksusowe ubrania, samochody). Sztuka uliczna najgłośniej krzyczy przeciwko uciążliwemu*

konsumpcjonizmowi. Należy też pamiętać o obrazach (przede wszystkim szablonach) politycznych.

Dla **Johannesa Mundingera**, niemieckiego artysty ulicznego mieszkającego w Berlinie, *bezsprzecznie sztuka uliczna może pełnić funkcję kanału komunikacji. Za przykład mogą tu posłużyć coraz częściej widoczne na murach szablony czy slogany. Takie zaangażowane obrazy pokazują, jak bardzo i w jakim kontekście polityka jest obecna w danej przestrzeni. Co możemy powiedzieć o przestrzeni, w której widzimy swastyki, a co o takiej, gdzie dominują antykapitalistyczne hasła?*

2. Ważną decyzją przed rozpoczęciem pracy jest dla artystów wybór przestrzeni, która będzie odpowiadała założeniom przekazu.

*[...] jak dla większości artystów ulicznych, jest dla mnie bardzo ważne, aby moje prace wpisywały się w jakiś sposób w otoczenie, w którym powstają. Nie wybieram miejsc bezrefleksyjnie – mówi **Zabou**.*

*Na moje prace największy wpływ ma otoczenie, w którym się wychowałem – i to ono zaprzęta moje myśli – dodaje **Hutch**, brytyjski artysta uliczny pochodzący z Brighton.*

*Moje prace zawsze są integralną częścią otoczenia, w którym powstają. Wpisują się w kontekst architektoniczny, środowiskowy czy po prostu międzyludzki. To jest właśnie największa różnica między sztuką uliczną a tą pokazywaną w muzeach czy galeriach – zaznacza artysta o pseudonimie **ECB**, czyli Hendrik Beikirch, obecny na niemieckiej scenie streetartowej od połowy lat 90.*

Również dla polskich twórców nie bez znaczenia jest przestrzeń, w której tworzą. Pochodzący z Gdańska **Aleksander Brozda** mówi: *zanim zaczynam przenosić pomysł na ścianę, analizuję miejsce i to, co jest dookoła niego. Wybieram przede wszystkim tak zwane pustostany bądź miejsca, które są specyficzne w swoim rodzaju (osobiście nazywam to potencjałem artystycznym) np. opuszczone hale Stoczni Gdańskiej itp. Jest to pierwszy etap pracy – poznaję miejsce i dopiero zastanawiam się, co mogę w nie wkomponować i w jaki sposób. Tworząc projekt, chcę wykorzystać przestrzeń i elementy, które się w niej znajdują, w jak największym stopniu. Co do tego, w jaki sposób moje prace wpisują się w nasze środowisko i czy coś zyskują, to przede wszystkim staram się upiększać miejsca zaniedbane, zniszczone i zapomniane przez człowieka. Próbuję tchnąć w nie nowe życie, przekształcić ruiny w małą „galeryjkę”.*

Pokazuję, że nawet takie miejsca mają potencjał same w sobie, tylko należy na nie spojrzeć nie przez pryzmat ruiny, nic niewartego starego budynku, tylko jak na płótno!

Jeden z czołowych polskich artystów ulicznych **Chazme718** dodaje: *zawsze staram się brać pod uwagę przestrzeń, w której pracuję. Jeśli projekt ma na celu opowiedzenie jakiejś historii lub bycie komentarzem – robię tak, aby był. Innym razem może być projektem, w którym staram się powiązać go graficznie z otoczeniem. Poza tym mam jeszcze całe pole możliwości wynikające z połączenia powyższych dwóch typów podejścia do pracy.*

Zbiok zwraca jednak uwagę, że świadoma praca w przestrzeni publicznej jest o tyle trudna, że każda realizacja jest rodzajem zaburzenia, wstrząsu dokonanego w konkretnej enklawie.

3. Dla artystów ulicznych niemal zawsze istotny jest kontekst społeczny, w którym tworzą.

Jak mówi **Mobstr**, brytyjski artysta uliczny mieszkający na stałe w Londynie, *w przypadku sztuki ulicznej wszystko zależy od kontekstu. Wszystko jest kontekstem. Kontekst społeczny jest również bardzo ważny dla Egon* **Fitke**. *Odpowiadając na pytanie, czy przed rozpoczęciem pracy bierze pod uwagę to, w jaki sposób jego przekaz wpisuje się w kontekst społeczny, mówi: jak najbardziej, to oczywiste. Było tak w zasadzie od samego początku, gdy me pierwsze szablony w przewrotny sposób odnosiły się do ówczesnej rzeczywistości. Jest tak teraz w interwencjach typu „Kultura Polaka” (<http://www.spaceunity.net/index.php?/01/kultura-polaka>) czy „Obama ujawnia prawdę o UFO”, gdzie to kontekst otoczenia i komunikat, a nie przedstawienie są najważniejsze. Nie wspominając już o napisach z lat 89/90. Co zyskujemy? To, że odbiorca być może rozszerzy mentalny horyzont, zwracając swoją uwagę na zagadnienie komentowane tą czy inną formą sztuki. Tym samym zmienić może swój, ujmijmy to [w ten sposób], paradygmat rzeczywistości, a zmianę świata, wiadomo, najlepiej zacząć od siebie. I to jest klamra spajająca pewien nurt mych poczynań outdoor. Śmieję się, że jest to tzw. publicystyka społeczna. Artysta dodaje jednak: Gdy maluję przyszłe formy zwierząt z cyklu: „Projekt przyrody dla nowych planet przyjmujących życie”, aspekt „estetyczny” jest najważniejszy. One po prostu mają upiększać świat, otoczenie, w którym się znajdują. W przypadku ścian innych niż*

gładkie jak tafla wody po burzy, zawsze biorę pod uwagę rytmy, jakie narzucają np. istniejące wypustki muru, architektoniczne detale, zamurowane okna itd. Forma zwierzęcia wykorzystuje te wszystkie zastane specyficzności. Tak w mej intencji malarstwo bardziej konweniuje z otoczeniem, figuracja bardziej wtapia się w jego tkankę.

*Kontekst społeczny jest dla mnie niemal zawsze punktem wyjścia. Nie tylko jeśli chodzi o przekaz, lecz także o kwestie organizacyjne. Zanim zaczynam malować, staram się o pozwolenie na umieszczenie pracy w danej przestrzeni. Jeśli chcę nagłośnić jakiś problem, muszę mieć pewność, że nie zniknie on za kilka dni z powodów formalnych. Zwłaszcza że to, co robię, angażuje wielu ludzi – mówi **Dariusz Paczkowski**.*

*Co może być ciekawe: uważam, że tworzenie w przestrzeni zawsze ma kontekst społeczny, nawet abstrakcyjne obrazy. Już użycie konkretnego koloru urasta w społeczeństwie do symbolu – dodaje **Wojciech Kołacz (Otecki)**, polski artysta obecny w przestrzeni miejskiej od końca lat 90.*

*Nie dla wszystkich zapytanych artystów kontekst społeczny jest jednak kluczowy. Dla niemieckiego twórcy o pseudonimie **XOOOOX** myślenie o kontekstach społecznych podczas pracy jest [...] swego rodzaju blokadą, która przeszkadza twórczo działać. Nie możesz myśleć za dużo o przekazie czy sposobie odbioru twoich prac przez publiczność. Zgadza się z nim również **Daniel Doebner (BESOK)**, niemiecki artysta uliczny mieszkający obecnie w Amsterdamie. Zapytany o to, czy przystępując do pracy bierze pod uwagę kontekst społeczny, mówi: szczerze powiedziawszy, muszę przyznać, że prawie nigdy. Owszem, czasem zdarza mi się komentować jakieś polityczne wydarzenia, jednak nie jest to mój główny cel. Żyję sobie swoim własnym życiem i maluję tylko to, co chcę. Nie zastanawiam się nadmiernie, jak inni odbiorą moją pracę.*

4. Przed rozpoczęciem pracy artyści uliczni w większości biorą również pod uwagę kompetencję komunikacyjną odbiorców swoich prac.

*Jak mówi **Aleksander Brozda**, każdy artysta ma za cel stworzenie pewnego rodzaju więzi między sobą a odbiorcą. Z interpretacją obrazów jest trochę podobnie jak z wierszami w szkole – ilu uczniów, tyle interpretacji. Analizując swoje prace, każdy, kto widział ten sam obraz, interpretował go na swój sposób, przypisywał pewnego rodzaju historię, która była po części obrazem jego życia, wydarzeniem z przeszłości,*

sytuacją w kraju itp. Porównujemy wiadomości zawarte w obrazach do sytuacji z naszego życia, ponieważ jesteśmy jego integralną częścią. Trochę jakbyśmy poprzez prace tworzone przez artystów kreowali opinie o naszym świecie.

ECB w swoich pracach zwraca dużą uwagę na czytelność przekazu dla potencjalnych odbiorców: *zawsze swoje prace opatruję komentarzem tekstowym, żeby niejako uchylić odbiorcom drzwi do lepszego (a może po prostu pożądanego przeze mnie) zrozumienia obrazu. Staram się przy tym używać takiego języka, jakim posługują się mieszkańcy miasta czy kraju, w którym maluję. W miejscach, gdzie niemal nikt nie mówi po angielsku, używanie anglojęzycznych napisów byłoby mało rozsądne.*

Również **Jakub Chańko** zaznacza, że rozumienie przekazu przez odbiorcę jest dla niego istotnym elementem pracy. *To, co robię, czasami jednak modyfikuję (pod względem formy, nigdy początkowej treści), tak aby praca była czytelna, czasem mniej kontrowersyjna, czasem bardziej – w zależności od nastrojów społecznych oraz tego, co dokładnie chciałbym uzyskać. Postępuję zgodnie z malarskim Tao :-)* – mówi z internetowym uśmiechem artysta.

Dariusz Paczkowski, który na co dzień współpracuje z lokalnymi społecznościami, dodaje: *do współpracy zapraszam najczęściej osoby lub organizacje, których obrazowany przeze mnie temat bezpośrednio dotyczy. Wiem, że nikt lepiej od nich nie będzie w stanie zwrócić mi uwagi na to, co naprawdę ważne. Takie konsultacje społeczne są bardzo owocne. Do tej pory udało mi się zrealizować projekty m.in. z osobami niepełnosprawnymi, np. dotkniętymi autyzmem czy niewidomymi. Malowałem też z ludźmi leczącymi się z różnego rodzaju uzależnień, ale i seniorami czy dziećmi. Poznając ich punkt widzenia, staję się twórcą świadomym. Moje wieloletnie doświadczenie pozwala mi myśleć, że to dobra droga, z której nie zamierzam zbaczać.*

Zdaniem **Oteckiego**, [...] *artysta to osoba potrafiąca kierować komunikaty, które są czytelne dla odbiorcy.*

Artyści uliczni, którzy zgodzili się odpowiedzieć na pytania, zwracali także uwagę na te aspekty sztuki ulicznej, które pozwalają postrzegać ją w kategoriach spontanicznej rozrywki, swoistej zabawy artystycznej, niekoniecznie związanej z długim procesem myślowym czy dogłębnymi analizami. *Niektórzy artyści tworzą, żeby coś komentować. Dla innych jest to tylko zabawa, jednak poprzez wykorzystane*

*narzędzia i ona coś mówi. Są i tacy, którzy łączą rozrywkę, jaką daje im sztuka, z możliwością poruszenia ważnych społecznych kwestii – mówi **Hutch**.*

Co istotne w kontekście pracy, wśród polskich artystów tworzących w PRL pojawiły się również głosy dotyczące cenzury, którą formuła obrazu w przestrzeni publicznej pozwalała skutecznie omijać. *Cenzura lat 70. i 80. nie pozwalała korzystać z wolności słowa, zwłaszcza gdy słowo to godziło w ówczesne władze. W takich warunkach jednym z nielicznych miejsc nieograniczonego wyrazu była ulica. Malowanie na murach, mimo że nie zawsze bezpieczne i często nietrwałe, stanowiło symbol sprzeciwu. Ulice polemizowały z oficjalnymi komunikatami – mówi **Dariusz Paczkowski**.*

Dla artystów ulicznych przestrzeń publiczna była, jest i zapewne pozostanie platformą komunikacji. Zmieniają się systemy, warunki ekonomiczne i potrzeby społeczne, jednak zarówno doświadczeni, jak i początkujący twórcy wciąż wychodzą z farbami na ulicę. Poprzez obrazy na murach uwspólniają z odbiorcami swoje emocje i spostrzeżenia odnoszące się do dookolnej rzeczywistości. Ważne są dla nich zarówno miejsca, w których tworzą, jak i kompetencje komunikacyjne adresatów. I choć nie zawsze w pracach można dostrzec zaangażowanie ich twórców w problematykę społeczną, już sam wybór sztuki ulicznej jako formy wyrazu wiele mówi o postawach artystów. Wychodzą oni do ludzi, do społeczeństwa, na ulicę. Tworzą na oczach odbiorców, choćby przez chwilę czynnie angażując się w życie zbiorowości. Niekiedy wprost komentują rzeczywistość, czasem jedynie igrają z konwencją lub po prostu ożywiają barwami przestrzeń. Jednak bez względu na formę i motywacje zawsze ich obrazy coś mówią – o świecie, o konkretnej przestrzeni, w końcu o nich samych.

5.2. Kierunki rozwoju sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej w dobie nowych mediów

Sztuka uliczna to medium o niezwykle długiej tradycji i historii. Zanim rynek nowych technologii zrewolucjonizował formy komunikacji, ludzie o swojej codzienności, ideach czy potrzebach opowiadali w przestrzeni publicznej, posługując się obrazami. Obrazy te na przestrzeni wieków ewoluowały, zmieniały swój status, jednak były, są i przypuszczalnie wciąż pozostaną ważnym elementem rzeczywistości społecznej. W demokratycznych ustrojach europejskich wolny rynek jako wyznacznik

pluralizmu wpłynął na różnorodność przekazów, zarówno jeśli chodzi o formę przedstawienia, jak i samą treść. Rewolucją okazał się internet. Łącząc w sobie wielorakie środki komunikowania oraz wielość sposobów ich użytkowania, stał się głównym obszarem wymiany wiedzy i doświadczeń. Zmienił się także status nadawcy. Obecnie może nim być niemal każdy, bez względu na wiek, płeć, doświadczenie czy zasobność portfela. Mimo że wyspecjalizowane instytucje nadawcze wciąż są silnie obecne w wirtualnym świecie, to wpływ pojedynczych użytkowników na dostępne w sieci treści okazał się głównym motorem napędzającym internetową maszynę informacji. Co ważne, wirtualna rzeczywistość to w znacznym stopniu rzeczywistość globalna, umożliwiająca odbiorcom z różnych zakątków świata dostęp do tych samych treści. Szybkość i łatwość ich rozpowszechniania implikują rozwój uniwersalnego systemu symbolicznego, który kształtowany jest już nie tylko przez instytucje nadawcze, lecz przez wszystkich rozproszonych użytkowników.

Czym jednak w kontekście powyższych rozważań są przytaczane w tytule podrödziału nowe media? Jednoznaczne zdefiniowanie pojęcia wciąż przysparza badaczom dziedziny wielu trudnoöci. Związane jest to przede wszystkim z dynamiką rozwoju rynku mediów oraz zmienną aktualnością pojęcia „nowe”. Coö, co jeszcze kilka lat temu uznawane było za świeże, dziś już takie nie jest. Ponieważ celem pracy nie jest jednak szczegółowa analiza terminologiczna nowych mediów, poczynione zostały jedynie ogólne założenia pozwalające na usystematyzowanie pojęciowe zagadnienia.

Niektórzy badacze, jak Lev Manovich, w swoich definicjach na pierwszym miejscu stawiają kwestie sygnału: „nowe media to media analogowe skonwertowane do postaci cyfrowej. Ich zasadniczą cechą jest to, iż pozwalają na swobodny dostęp do danych, a ich kopiowanie nie powoduje utraty ich jakości⁴⁹⁸. Są interaktywne, co oznacza, że użytkownik może wchodzić w interakcję z obiektem medialnym⁴⁹⁹. Inni, jak choćby Denis McQuail, zwracają uwagę na specyficzne cechy nowych mediów, jak wzajemne powiązanie, dostęp indywidualnych użytkowników, którzy mogą występować zarówno w charakterze nadawców, jak i odbiorców, interaktywność, wielość sposobów użycia i otwartość, wszechobecność,

⁴⁹⁸ Na przejöcie z sygnału analogowego na sygnał cyfrowy jako na główną cechę nowych mediów zwracał również uwagę już w 1994 roku Andrzej Gwózdź. Zob. A. Gwózdź, *Kino i przekąniki elektroniczne w perspektywie teorii mediów*, [w:] *Po kinie. Audiowizualność w epoce przekąników elektronicznych*, A. Gwózdź (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 1994, str. 11

⁴⁹⁹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, str. 119-120

niedookreśloność przestrzenna i delokalizacja⁵⁰⁰. Jednak bez względu na punkt ciężkości nowe media niezmiennie kojarzą się z nowymi technologiami i aktywnym udziałem odbiorcy. Interaktywność i rozwój technologiczny sprawiają, że poza produkcją i rozpowszechnianiem dają one również możliwość przetwarzania, wymiany i przechowywania informacji. Ważną z punktu widzenia komunikacji społecznej cechą nowych mediów jest także tak zwana obecność społeczna (socjalność), będąca pochodną poczucia osobistego kontaktu z innymi⁵⁰¹. Nie bez znaczenia, zwłaszcza w kontekście tej pracy, jest również pojęcie digitalizacji, która swój rozwój zawdzięcza właśnie nowym mediom. Digitalizacja środków przekazu sprawiła, że stały się one bardziej plastyczne – łatwiej dostosowują się do potrzeb odbiorców i szybciej ewoluują. Zmiana ta związana jest w dużej mierze z wciąż postępującą **konwergencją**⁵⁰² mediów, będącą wynikiem cyfrowej rewolucji, przenikania się różnorodnych sektorów rynku oraz zacierania się granic pomiędzy mediami⁵⁰³, która również przed sztuką uliczną stawia nie lada wyzwanie. Nowe media dały odbiorcom możliwość aktywnego reagowania na treść komunikatów, uspołeczniły przekaz. Poprzez konwergencję z mediami tradycyjnymi doprowadziły zaś do zatarcia ścisłych granic pomiędzy tym, co zastane, a tym, co nowe. Wymknęły się porządkującej mocy dotychczas obowiązujących, utartych podziałów. Na potrzeby pracy po uprzednich analizach przyjęto definicję nowych mediów odwołującą się do ich cech immanentnych. **Nowe media będą tu zatem rozumiane jako media działające na podstawie informacji przetwarzanych w systemie cyfrowym, wykazujące interaktywność, intermedialność⁵⁰⁴ oraz digitalność⁵⁰⁵.**

Możliwość digitalizacji, archiwizacji oraz postępująca konwergencja⁵⁰⁶ mediów sprawiły, że sztuka uliczna z przestrzeni publicznej przedostała się do sieci. Obrazy, które kiedyś można było oglądać jedynie na zewnątrz, dziś dostępne są po kliknięciu

⁵⁰⁰ D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, str. 57

⁵⁰¹ *Tamże*, str. 156

⁵⁰² Wg Henry'ego Jenkinsa konwergencja to „[...] przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpraca różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę”. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, str. 9

⁵⁰³ Zob. T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, str. 146

⁵⁰⁴ Intermedialność rozumiana jako pojęcie opisujące relacje zachodzące pomiędzy różnymi typami mediów, przestrzeń pomiędzy interferującymi mediami

⁵⁰⁵ Digitalizacja rozumiana jako zamiana informacji analogowych (obiektów zakorzenionych w świecie realnym) na ich reprezentację cyfrową, której celem jest przechowywanie i udostępnienie przekazów. Digitalny, czyli oparty na technice cyfrowej

⁵⁰⁶ A. Briggs, P. Burke, *Social history of the media. From Gutenberg to the internet*, Polity Press, Cambridge 2005, str. 216

myszki. Z jednej strony potencjał nowych mediów wykorzystują sami artyści, z drugiej twórcy licznych portali tematycznych gromadzący rozbudowane archiwa sztuki ulicznej, wypowiedzi twórców i komentarze odbiorców. Korzystają z niego także instytucje sztuki, dla których oznacza nowe sposoby promocji. Popularność stron domowych artystów, portali tematycznych, fan page'y czy wirtualnych spacerów po galeriach i miastach przekłada się również na rozwój dziedziny w przestrzeni publicznej. Rozbudowane bazy obrazów i informacji inspirują kolejnych twórców do podejmowania nowych inicjatyw. Stają się również platformą wymiany doświadczeń i myśli, przestrzenią komunikacji między artystami i odbiorcami. Dzięki nowym mediom sztuka uliczna zyskała również możliwość obudowania przekazów niezauważalnym na pierwszy rzut oka kontekstem, uzupełnienia służącego ich pożądanej denotacji. Tym samym jej pozycja jako medium komunikacji społecznej zyskała nowy wymiar. Dzięki nowym mediom możliwa stała się bowiem obserwacja twórczości zarówno własnego społeczeństwa, jak i innych, często zupełnie odmiennych grup. Rozpowszechnianie i udostępnianie materiałów dały publiczności wgląd w globalną i lokalną twórczość artystów z całego świata. Obecność w nowych mediach to również możliwość nagłośnienia społecznych inicjatyw podejmowanych przez twórców. Publicity, które dzięki temu zyskuje sztuka uliczna, sprzyja pozyskiwaniu wsparcia tak finansowego, jak i osobowego. Rozgłos ten coraz częściej wykorzystują sami artyści, ale i podmioty komercyjne. Okazuje się bowiem, że na sztuce ulicznej coraz częściej można dobrze zarobić.

Jako że rozwój nowych technologii, a tym samym nowych mediów, jest już nie do zatrzymania, pozostaje odpowiedź na pytanie, w jaki sposób w owych warunkach radzą sobie artyści uliczni? Co dzięki zmianom na rynku mediów zyskują, a co tracą? W jaki sposób korzystają z możliwości oferowanych im przez rynek nowych mediów?

Ogólnej analizie poddane zostały głównie przekazy internetowe, ze szczególnym uwzględnieniem mediów społecznościowych, podejmujące tematykę sztuki ulicznej w Wielkiej Brytanii, Niemczech oraz Polsce. W związku z dynamicznym rozwojem sztuki ulicznej w sieci, zwrócono również uwagę na globalne serwisy zamieszczające informacje o inicjatywach artystycznych we wspomnianych państwach. Wybór został podyktowany zakresem przedmiotowym dotychczasowych badań.

5.2.1. Aktywność artystów ulicznych w nowych mediach

Dzięki nowym mediom twórcy prezentują w sieci rozbudowane portfolio, zamieszczają swoje prace w portalach społecznościowych, dzielą się doświadczeniami, poddają własną twórczość pod ocenę publiczności. Możliwości autoprezentacji są w zasadzie nieograniczone. Wizytówki artystów ulicznych to zazwyczaj ich **strony domowe**⁵⁰⁷. Najczęściej zamieszczają tam zdjęcia swoich prac oraz notki i ciekawostki dotyczące twórczości – niezwykle rzadko informacje na temat życia prywatnego. Biogramy, jeśli w ogóle się pojawiają, są zazwyczaj lakoniczne i dotyczą głównie osiągnięć twórczych. Związane jest to przede wszystkim ze specyfiką dziedziny, w której artyści są zakorzenieni. Sztuka uliczna ma bowiem wpisaną w swój genotyp cechę anonimowości. Artyści, zanim wkroczyli do świata nowych mediów, rzadko ujawniali swoją tożsamość (również ze względu na często nielegalny charakter swoich działań), utrudniając niewtajemniczonym odbiorcom identyfikację. Liczył się obraz, przekaz, styl. Dane biograficzne pozostawały w cieniu. Najlepszym przykładem jest zwyczaj wykorzystywania przez artystów ulicznych pseudonimów w zastępstwie imion czy nazwisk, który utrzymał się do dziś. Mimo że sztuka uliczna na przestrzeni ostatnich lat ewoluowała, a obrazy znacznie częściej powstają legalnie, anonimowość twórców wciąż jest jej bardzo istotną cechą. Tożsamość jednego z najbardziej znanych artystów ulicznych na świecie, Banksy’ego, wciąż nie jest znana. Mimo że twórca ma swoją stronę internetową⁵⁰⁸, nie sposób znaleźć na niej ani jednej informacji na jego temat. Jest ona niezwykle oszczędna zarówno pod względem formy, jak i treści. Utrzymywanie przez twórcę anonimowości spowodowało, że dla wielu wyzwaniem stało się ujawnienie prawdziwej twarzy Banksy’ego. Stąd też zdjęcia i spekulacje, które bez trudu można odnaleźć w sieci. Internauci wymieniają się informacjami na temat tożsamości artysty, jednak do tej pory nie powiodła się żadna próba zdemaskowania twórcy. Za przykład niezwykle ascetycznej strony może posłużyć również witryna znanego brytyjskiego artysty o pseudonimie Nick Walker. Poza fotografiami prac, krótkim biogramem i formularzem kontaktowym nie zawiera ona żadnych dodatkowych treści⁵⁰⁹. Równie oszczędnie swoją twórczość w sieci prezentuje XOOOXX. Na stronie

⁵⁰⁷ Rozumiane jako prywatne strony internetowe

⁵⁰⁸ Zob. <http://banksy.co.uk/index3.html> [dostęp: 12.12.2013]

⁵⁰⁹ Zob. <http://www.theartofnickwalker.com/gallery> [dostęp: 12.12.2013]

niemieckiego artysty⁵¹⁰ poza galerią prac i informacjami na temat dotychczasowych wystaw niewiele można odnaleźć.

Strony domowe artystów ulicznych coraz częściej są jednak interaktywnymi platformami komunikacji. Niezależnie od wciąż skrywanej prywatności zaczyna pojawiać się na nich coraz więcej treści i narzędzi. Na stronie brytyjskiego artysty o pseudonimie Goin⁵¹¹ poza newsami o jego twórczości zamieszone są także zakładki dotyczące imprez, w których weźmie udział oraz linki do stron związanych ze sztuką uliczną. Na stronie niemieckiego twórcy El Bocho⁵¹² pojawia się natomiast możliwość subskrypcji newslettera. Również polscy artyści w ciekawy sposób wykorzystują możliwości nowych mediów. M-city⁵¹³, poza obszernym archiwum prac i filmów, odwiedzającym jego stronę daje możliwość wpisania się do wirtualnej książki gości. Dzięki takim rozwiązaniom artyści prowadzą realny dialog z odbiorcami w wirtualnej rzeczywistości. Co więcej – wykorzystując nowe media, coraz częściej zachęcają odbiorców do komentowania obrazów. Poddają swoje prace, a pośrednio i samych siebie, ocenie globalnej publiczności. Dobrym przykładem interakcji między nadawcą a odbiorcą są portale społecznościowe, w których artysta gromadzi wokół siebie publiczność zainteresowaną jego twórczością.

Aktywność w portalach społecznościowych daje również możliwość zbadania zarówno artystycznej, jak i komunikacyjnej warstwy obrazów. W zależności od liczby „fanów”, dynamiki interakcji i pojawiających się w niej treści artyści mogą uzyskać wiedzę dotyczącą odbioru swoich prac. Zanim pojawiły się media społecznościowe, możliwości pozyskiwania przez twórców opinii publiczności były bardzo ograniczone. Specyfika sztuki ulicznej sprawia, że niezwykle trudno jest takie opinie uzyskać. O ile zainteresowanie obrazami w galerii można zbadać poprzez liczbę odwiedzających, o tyle w przypadku obrazów sztuki ulicznej zamieszczonych w przestrzeni miejskiej tego typu pomiar nie jest możliwy. Krytycy sztuki również rzadko podejmują tematykę twórczości ulicznej, zwłaszcza w odniesieniu do pojedynczych obrazów. Jeśli prace nie stanowią części większej całości bądź nie trafią do galerii, niewielkie są szanse, że zostaną przez nich dostrzeżone. Co więcej, sztuka uliczna nie chce poddawać się krytyce znawców, a być może nawet nie powinna być jej poddawana zarówno ze względu na swą historię, charakter przestrzeni ekspozycyjnej, jak i specyfikę

⁵¹⁰ Zob. <http://www.xoooox.com> [dostęp: 12.12.2013]

⁵¹¹ Zob. <http://www.goinart.net> [dostęp: 12.12.2013]

⁵¹² Zob. podrozdział 2.1.2.3.

⁵¹³ Zob. aneks nr 1

artystów tego nurtu. Stąd też portale społecznościowe stają się obecnie głównym źródłem informacji o odbiorze obrazów. O tym, że artyści uliczni cieszą się niezwykle popularnością, świadczą ich profile, które często skupiają setki tysięcy fanów. Banksy na swoim oficjalnym fan page'u⁵¹⁴ w portalu Facebook zgromadził ponad 2,5 mln fanów z całego świata, wspominany wcześniej Daim⁵¹⁵ – 188 tys., Alias⁵¹⁶ ponad 20 tys., Phlegm⁵¹⁷, niemiecki artysta, z którego surrealistycznymi pracami możemy się spotkać również w polskiej przestrzeni publicznej – ponad 11 tys. Także polscy artyści angażują się w portalach społecznościowych. Fan page grupy Etam Cru⁵¹⁸, którą tworzą dwaj młodzi artyści o pseudonimach Sainer i Bezt, lubi ponad 100 tys. osób. Sporą, bo ponad 8-tysięczną rzeszą tak zwanych „lubiących to” może się pochwalić M-city. Fan page 3Fali obserwuje ponad 4 tys. osób. Artyści uliczni także „tweetują”⁵¹⁹, zamieszczają zdjęcia swoich prac w portalu Flickr⁵²⁰ czy na Instagramie⁵²¹, prowadzą blogi⁵²². Poza standardowymi możliwościami dostępnymi w sieci artyści uliczni coraz częściej skłaniają się również ku nowym rozwiązaniom, które pozwalają im już nie tylko prowadzić dialog z odbiorcami poprzez udostępnienie treści, ale również otrzymywać realne wsparcie od publiczności. W 2012 roku Dariusz Paczkowski wykorzystał crowdfundingowy⁵²³ portal polakpotrafi.pl⁵²⁴, co pozwoliło mu na sfinansowanie wydania albumu stanowiącego zbiór fotografii prac powstałych w ramach streetartowej trasy Genetycznie Molestowane Organizmy⁵²⁵.

Jednak nie wszyscy artyści zakładają swoje fan page czy ogólnodostępne profile w portalach społecznościowych. Nie wszyscy aktywnie działają w wirtualnej

⁵¹⁴ <https://www.facebook.com/banksy> [dostęp: 03.02.2014]

⁵¹⁵ <https://www.facebook.com/pages/DAIM/98663890495?fref=ts> [dostęp: 03.02.2014]

⁵¹⁶ Niemiecki artysta działający na streetartowej scenie od ponad 12 lat. Swoje prace wykonuje najczęściej w technice szablonu. Często porusza w nich problematykę globalnych zagrożeń.

<https://www.facebook.com/4L1A5?fref=ts> [dostęp: 03.02.2014]

⁵¹⁷ Brytyjski artysta uliczny, tworzący głównie wielkoformatowe obrazy inspirowane światem fantasy

<https://www.facebook.com/phlegmcomics?fref=ts> [dostęp: 03.02.2014]

⁵¹⁸ <https://www.facebook.com/etam.grupa> [dostęp: 03.02.2014]

⁵¹⁹ Twitter – mikroblog (dziennik internetowy, w którym głównym nośnikiem informacji są krótkie wpisy). Zarejestrowany użytkownik może wysyłać i odbierać tak zwane tweety, czyli krótkie wiadomości (maks. 140 znaków) wyświetlane na profilu autora wpisu oraz pokazywane użytkownikom, którzy obserwują dany profil

⁵²⁰ Flickr – serwis internetowy umożliwiający gromadzenie i udostępnianie zdjęć cyfrowych online. Zob. profil M-city <https://www.flickr.com/photos/stencilcity> [dostęp: 03.02.2014]

⁵²¹ Instagram – fotograficzny serwis społecznościowy hostingu zdjęć, który umożliwia użytkownikom wykonywanie zdjęć oraz udostępnianie ich w różnych serwisach społecznościowych. Zob. profil artysty o pseudonimie Mobstr <http://iconosquare.com/tag/mobstr> [03.02.2014]

⁵²² Zob. Bogi Chazme718 <http://chazme718.blogspot.com> i Sepe <http://sepeusz.blogspot.com> [dostęp: 03.03.2014]

⁵²³ Crowdfunding – forma finansowania projektów przez społeczność, która jest lub zostanie wokół tych projektów zgromadzona. Główną zasadą crowdfundingu jest finansowanie projektu przez dużą liczbę drobnych, jednorazowych wpłat dokonywanych przez osoby nim zainteresowane. Określenie to jest zwykle używane w odniesieniu do zbiorów prowadzonych na stworzonych w tym celu platformach internetowych

⁵²⁴ Polskojęzyczna, crowdfundingowa strona internetowa, na której przeprowadzane są zbiórki pieniędzy w celu sfinansowania różnorodnych projektów

⁵²⁵ Zob. <http://polakpotrafi.pl/projekt/genetycznie-molestowane-organizmy> [dostęp: 31.10.2012]

rzeczywistości. Wielu z nich wciąż chce pozostać anonimowymi. Nie oznacza to jednak, że prac artystów stroniących od nowych mediów nie ma w sieci. Wręcz przeciwnie, internet pełen jest fotografii obrazów ich autorstwa oraz informacji o nich samych. Nowe media dały bowiem korzystającym z nich użytkownikom możliwość tworzenia portali tematycznych, gdzie swobodnie mogą zamieszczać zdjęcia obrazów, które wzbudzają w nich emocje, podobają się bądź ich drażnią.

5.2.2. Portale tematyczne

Jak w wywiadzie dla wyborczej.pl zauważa Marcin Rutkiewicz⁵²⁶, prezes Fundacji Sztuki Zewnętrznej: „Streetartowcy tworzą dla ludzi, miasto zaś traktują jak płótno, na którym starają się stworzyć ciekawy obraz”⁵²⁷. „Płótna” te, dzięki nowym mediom i zaangażowaniu ich użytkowników, coraz częściej trafiają do sieci. Rozbudowane portale internetowe stają się wirtualnymi galeriami. Również w portalach społecznościowych można dziś bez trudu odnaleźć informacje i zdjęcia dotyczące sztuki ulicznej.

W jednym z najbardziej popularnych, globalnych portali Street Art Utopia (www.streetartutopia.com) znajdują się tysiące zdjęć obrazów sztuki ulicznej. Fan page portalu lubi ponad 1,5 mln⁵²⁸ użytkowników z całego świata, a ponad 8 tys. osób obserwuje profil inicjatywy na Twitterze. Ogromną popularnością cieszy się również serwis Global Street Art (<http://globalstreetart.com>), w którym zamieszczane są zdjęcia, wywiady z artystami oraz informacje na temat twórców. Jego fan page zgromadził ponad 100 tys. fanów⁵²⁹, a sam portal wciąż rozbudowuje swoją galerię. Nie byłoby to jednak możliwe bez wsparcia użytkowników, którzy przesyłają zdjęcia obrazów, komentują je, udostępniają na swoich prywatnych profilach. Na współpracy z użytkownikami z całego świata bazuje również globalny portal Wooster Collective (www.woostercollective.com), założony przez Sarę i Marca Schillerów – dwójkę entuzjastów z Nowego Jorku. Dzięki zaangażowaniu internautów od 2001 roku można w nim znaleźć tysiące zdjęć, filmy i komentarze dokumentujące sztukę uliczną

⁵²⁶ Współtwórca i kurator galerii Forty Forty na Fortach Bema w Warszawie, członek Rady Programowej Biennale Plakatu. Współautor albumów *Polski outdoor*, *Polski street art*, *Polski street art 2. Między anarchią a galerią*, *Graffiti w Polsce 1940-2010*

⁵²⁷ B. Aksamit, *Street art – sztuka czy syf?*, Wyborcza.pl, 14.03.2014, http://wyborcza.pl/zdjeciazhistoria/1,135836,15621321,Street_art___sztuka_czy_syf_.html [dostęp: 14.03.2014]

⁵²⁸ Stan na 12 marca 2014, <https://www.facebook.com/streetartutopia> [dostęp: 12.03.2014]

⁵²⁹ Stan na 12 marca 2014, <https://www.facebook.com/globalstreetart?fref=ts> [dostęp: 12.03.2014]

z całego świata. Wartym wspomnienia globalnym projektem, który angażuje użytkowników, jest również Street Art View (<http://www.streetartview.com>) finansowany przez producenta napoju energetycznego Red Bull. Dzięki wykorzystaniu Google Street View na specjalnie przygotowanej mapie każdy użytkownik może oznaczyć miejsce, w którym znajduje się obraz, i bez wychodzenia z domu oglądać kolekcje sztuki ulicznej zamieszczane przez internautów z całego świata w ich naturalnym środowisku, czyli w przestrzeni miejskiej.

Sztuka uliczna w sieci to jednak nie tylko inicjatywy globalne. Coraz częściej powstają portale, które skupiają się na sztuce ulicznej z danego kraju czy miasta. W portalu UK Street Art (www.ukstreetart.co.uk) znaleźć można zdjęcia murali czy szablonów z całego Zjednoczonego Królestwa. Zamieszczane są w nim również krótkie filmy przedstawiające proces powstawania obrazów, sylwetki ich twórców oraz informacje na temat organizowanych wystaw. Ogromną popularnością w Niemczech cieszy się fan page Street Art Germany (www.facebook.com/StreetArtGermany), który na początku kwietnia 2014 roku miał już ponad 1 mln fanów. Duże zainteresowanie wzbudzają także portale gromadzące materiały na temat sztuki ulicznej w poszczególnych miastach. Londyński Street Art London (<http://streetartlondon.co.uk>) czy berliński Street Art Berlin (www.streetartbln.com) to dynamicznie rozwijające się portale, których fan page gromadzą tysiące aktywnych fanów. Również na naszym rodzimym podwórku nie brakuje internetowych inicjatyw wspierających sztukę uliczną. Jeden z najpopularniejszych lokalnych portali o tematyce streetartowej to Puszka (www.puszka.waw.pl) – wirtualna baza obrazów pochodzących ze stolicy, współtworzona również przez użytkowników. Jak mówią jej twórcy: „Zajmujemy się dokumentacją, opisem i prezentacją warszawskiego street artu, sztuki publicznej i graffiti. Wszystkie obiekty, które znajdują się w obrębie interesujących nas kategorii, digitalizujemy bez selekcji na poziomie formalnym czy estetycznym. Znajdująca się na stronie wirtualna wyszukiwarka i mapa przeprowadzą Cię przez Warszawę – tę ze sztuką zachwycającą i pomysłową, jak i tę, którą niektórzy wolą omijać wzrokiem. Puszka chce być obserwatorem i barometrem warszawskiego klimatu, ale przede wszystkim – platformą wymiany opinii i miejscem dyskusji”⁵³⁰.

⁵³⁰ http://puszka.waw.pl/-czym_jest_puszka-pl.html [dostęp: 12.03.2014]

5.2.3. Galerie sztuki (ulicznej) w nowych mediach

Dziś sztuka uliczna to już nie tylko przestrzeń miejska. Wraz z kolejnymi etapami rozwoju wkroczyła na salony i choć wciąż toczą się dyskusje, czy takie przeniesienie jest dla niej nobilitacją czy degradacją, organizowane wystawy cieszą się coraz większą popularnością. Zaburzenie spójności przekazu związane z wysiedleniem obrazów z ich naturalnego otoczenia stało się powodem wielu polemik. W kierunku artystów padają oskarżenia o konformizm i podporządkowanie się neoliberalnym wzorcom. Mimo wielu obaw potencjał sztuki ulicznej wciąż jednak dostrzegają kuratorzy, dla których stała się ona interesującą alternatywą wobec prezentowanych dotychczas prac. Towarzyszącą obrazom ulicznym nutę nonkonformizmu wpuścili do swoich wnętrz, tworząc w nich ułudę niezależności. Ponadto „wnętrza” te coraz częściej należą do wirtualnego świata, bo symbioza sztuki ulicznej z galeriami to przejście z przestrzeni publicznej do wystawowej, ale także do sieci. Gdy organizatorzy wystaw zdali sobie sprawę, że odbiorcy interesują się sztuką uliczną już nie tylko w jej naturalnym środowisku, lecz i w wirtualnej rzeczywistości, zaczęli wykorzystać potencjał nowych mediów do nagłaśniania swych inicjatyw. Najbardziej spektakularnym wydarzeniem, silnie promowanym w sieci, był „happening” twórczy w londyńskiej Tate Modern (www.tate.org.uk/visit/tate-modern) w 2008 roku, gdy sześciu uznanych artystów ulicznych z różnych części świata⁵³¹ poproszono o ozdobienie fasady galerii. Dokumentując prace nad muralami, przygotowano krótki film, który stał się materiałem promocyjnym galerii⁵³². Dodatkowo opracowana została wirtualna trasa umożliwiająca obejrzenie finalnych prac w sieci⁵³³. Tate w internecie to także street art dla najmłodszych: na specjalnie przygotowanych podstronach galerii dzieci mogą zapoznać się ze sztuką uliczną bez konieczności wychodzenia z domu⁵³⁴.

Z kolei na stronie londyńskiej Graffik Gallery (www.graffikgallery.com), gdzie sztuka uliczna gości na co dzień, można oglądać relacje z wystaw, zapisać się na warsztaty artystyczne czy zapoznać z blogiem poruszającym zagadnienia związane ze street artem. Znakomitym przykładem symbiozy instytucji sztuki z wirtualną

⁵³¹ Włoski artysta Blu, Fail z Nowego Yorku, JR z Paryża, Nunca i Os Gemeos z Sao Paulo, Hiszpan Sixeart

⁵³² Film dostępny na stronie galerii pod adresem <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art> [dostęp: 13.12.2013]

⁵³³ Na www.tatestreetart.com można zobaczyć finalny efekt prac artystów zaproszonych do współpracy z londyńską galerią [dostęp: 13.12.2013]

⁵³⁴ Zob. <http://kids.tate.org.uk/games/street-art> [dostęp: 13.12.2013]

rzeczywistością jest również mieszcząca się w Berlinie Open Walls Gallery⁵³⁵ (www.openwallsgallery.com), która do promocji swoich wystaw wykorzystuje całe spektrum dostępnych narzędzi internetowych. Kilkakrotnie wspomniana niemiecka East Side Gallery⁵³⁶, choć nie jest typową instytucją sztuki, również korzysta z możliwości nowych mediów. Jej strona internetowa oferuje możliwość zapoznania się z sylwetkami artystów oraz blogiem galerii; znaleźć można także odnośniki do fan page'a i kanału w portalu YouTube.

Również na polskim gruncie galerie prezentujące sztukę uliczną wykorzystują nowe media. Jako przykład można przywołać galerię V9 (www.v9.bzzz.net), która stanowi kontynuację działań promocji sztuki ulicznej zapoczątkowanych w portalu Vlep[v]net⁵³⁷. Jak piszą o niej sami pomysłodawcy: „V9 to miejsce stworzone przez grupę Vlep[v]net, żeby celebrować sztukę ulicy, street art i pokrewne zjawiska. Prezentujemy wystawy, prowadzimy warsztaty i dyskusje, udostępniamy artystom przestrzeń i narzędzia do twórczej działalności. Staramy się prezentować pogłębione, krytyczne spojrzenie na graffiti i street art. Odrzucamy dekoracyjne i instrumentalne traktowanie sztuki miejskiej, wyciągamy to, co zamiatane pod miejski dywan: brzydkie formy, niegrzeczne emocje”⁵³⁸. To, co zamiatane pod dywan, wpuszczane jest również przez V9 do sieci. Na stronie galerii można bowiem nie tylko zapoznać się z bieżącymi wystawami, lecz także przejrzeć tworzoną od 2003 roku kolekcję street artu.

5.3. Komercjalizacja sztuki ulicznej a wiarygodność przekazu

Sztuka uliczna z założenia wymyka się ustalonym normom i regułom, jest niezależna. Artyści tworzący w przestrzeni miejskiej uchodzą za nonkonformistów. Czy aby na pewno? Pytanie to nierzadko pojawia się w kontekście postępującej komercjalizacji sztuki ulicznej. Obrazy stają się przedmiotem handlu, artyści dostosowują się do potrzeb i wymagań potencjalnych klientów, a sam proces twórczy podporządkowuje się planom osiągnięcia zysku. Odbywa się to często ze szkodą dla niezależności twórczej, a jej deficyt wpływa z kolei na jakość prac. Nie musi to jednak oznaczać, że wszystkie obrazy tworzone na zlecenie czy zorientowane

⁵³⁵ Założona w 2012 roku w Berlinie galeria sztuki współczesnej, prezentująca głównie prace wywodzące się z przestrzeni publicznej

⁵³⁶ Zob. <http://www.eastsidegallery-berlin.de> [dostęp: 13.12.2013]

⁵³⁷ Zob. <http://vlepvnet.bzzz.net> [dostęp: 13.12.2013]

⁵³⁸ Zob. <http://v9.bzzz.net/v99> [dostęp: 13.12.2013]

komercyjnie są z zasady gorsze. Wiele zależy bowiem od marginesu swobody twórczej, jaki otrzymuje artysta. Swoboda ta rozumiana może być dwojako. W przypadku prac zleconych jest ona efektem umowy między artystą a zleceniodawcą, a w sytuacji sprzedaży prac w galeriach czy sklepach internetowych wynika ze stopnia wewnętrznego pogodzenia wizji artystycznej z potencjałem komercyjnym dzieła. Jak mówi Michał Kubieniec, inicjator Katowice Street Art Festival: „Artysta powinien otrzymać wynagrodzenie za to, co robi, tym wyższe, im większe są jego umiejętności, i to jest normalne. Druga strona jest taka, żeby nie narzucać żadnego tematu. Nie może to być obraz promocyjny dla miasta, ale coś, co prowokuje, zmusza do myślenia. Nawet jakby miało się nie podobać, to ma zmuszać ludzi do reakcji i jakiegoś zaangażowania w przestrzeń publiczną. Działania związane z markami będą się nasilać, ale nie możemy zapominać o tym, czym jest sztuka ulicy i jaką ma rolę. To nie jest stricte ładna, legalna działalność, ale czasami też działalność antysystemowa, zupełnie oddolna, która za nic ma wszelkie przepisy i granice. W tym też tkwi jej siła. To się pewnie wszystko będzie uzupełniać i mieszać ze sobą, bo w takiej żyjemy rzeczywistości, że wszystko, co jest w undergroundzie, trafia do popkultury i tego się raczej nie uniknie”⁵³⁹.

Jak daleko mogą się posunąć artyści i przedsiębiorcy, aby sztuka uliczna nie straciła swojego pierwotnego charakteru i nie stała się narzędziem konsumpcjonizmu, wobec którego z założenia powinna pozostawać w opozycji? Co sztuka uliczna traci, a co zyskuje, wkraczając do świata komercji?

5.3.1. Artysta uliczny na rynku sztuki

„Jeśli widzę pracę robioną pod sprzedaż, pod publiczność, pod aukcję to czuję w niej fałsz i nie kupuję tego. Zaskakujące jak wielu artystów wdraża się w schemat oficjalnego nurtu sztuki, w aukcje, w budowanie sobie rynkowej pozycji, we wszystkie te gry, w które nurt street art był wymierzony”⁵⁴⁰ – mówi Adam „Ixi Color” Jastrzębski, założyciel galerii Viuro i V9. I choć wielu artystów ulicznych podziela jego opinię, komercyjny rynek sztuki ulicznej wciąż zyskuje na znaczeniu. Twórcy coraz częściej wystawiają swoje prace na sprzedaż czy przyjmują zlecenia reklamowe. Popularność

⁵³⁹ Michał Kubieniec: *Street art ma burzyć granice*, MojeMiastoSilesia.pl, 23.10.2012, <http://www.mmsilesia.pl/429621/2012/10/23/michal-kubieniec-street-art-ma-burzyc-granice?category=kultura> [dostęp: 13.12.2013]

⁵⁴⁰ Ixi Color: *Nie kupuję street artu dekoracyjnego*, MojeMiastoWarszawa.pl, 24.02.2012, <http://www.mmwarszawa.pl/404179/2012/2/24/ixi-color-nie-kupuje-street-artu-dekoracyjnego?category=news> [dostęp: 13.12.2013]

sztuki ulicznej wzmaga popyt, który szybko przekłada się na podaż. W efekcie zarówno artyści, którzy chcą pozostać wierni pierwotnej idei niezależności twórczej, jak i ci, którzy zaczęli tworzyć z myślą o rosnącej wartości rynkowej sztuki ulicznej, muszą odnaleźć się w świecie komercji.

Artyści, których pozycja na rynku sztuki ulicznej jest silna, obrazy przeniesione z murów na płótno czy papier sprzedają za niebagatelne sumy. Zdecydowanym liderem jest Banksy, którego praca zatytułowana „Utrzymuj nieskazitelny porządek” osiągnęła na aukcji wartość 1,87 mln dolarów amerykańskich. Obraz jest nawiązaniem do słynnego obrazu Hirsta „Kropka”. Mural, na którego podstawie artysta przygotował pracę, po raz pierwszy pojawił się na jednej z ulic londyńskiej dzielnicy Camden. Na licytacji streetartowej zorganizowanej w marcu 2012 roku przez londyński dom aukcyjny Bonhams⁵⁴¹ wystawiono 17 prac Banksy’ego, których ceny wywoławcze wahały się od 30 do 50 tysięcy funtów. Jednak nie tylko Banksy wzbudza zainteresowanie kolekcjonerów. Cenionym artystą na rynku brytyjskim jest również Nick Walker. Indywidualna wystawa artysty w Black Rat Gallery w 2008 roku przyciągnęła tłumy. Za sprzedane wówczas prace twórca zainkasował 750 tys. funtów.

W sprzedaży dzieł artystów ulicznych specjalizuje się również wspomniana już berlińska Open Walls Gallery. Obrazy wystawiane w jej wnętrzach trafiają głównie do Skandynawii, Wielkiej Brytanii czy Stanów Zjednoczonych. W galerii można zakupić m.in. prace artysty o pseudonimie Alias – jednego z najbardziej znanych niemieckich twórców street artu.

Również na polskim rynku sztuki dostrzeżono już street art. I choć ceny prac daleko odbiegają od tych notowanych w Londynie czy Berlinie, również tutaj można dostrzec rosnący potencjał komercyjny sztuki ulicznej. W 2011 roku na Pierwszej Polskiej Aukcji Street Artu rekordy cenowe ustanowili Pikaso i Peter Fuss. „Para portretów” autorstwa Pikasa osiągnęła cenę 3,2 tys. zł, a praca Petera Fussa „Art is a good deal” sprzedana została za 8 tys. zł. Wernisaż wystawy wspomina dziennikarz Włodzimierz Kalicki: „Na wernisażu wystawy przedaukcyjnej tłok nieprzytomny. I publiczność całkiem inna – trzy setki młodych, w znakomitej większości niedbale odzianych ludzi, którzy na aukcji sztuki zjawili się pierwszy raz. Próżno szukać wśród

⁵⁴¹ Brytyjski dom aukcyjny Bonhams pierwszy w Wielkiej Brytanii zwrócił uwagę na potencjał aukcyjny sztuki ulicznej. Wielokrotnie sprzedawał prace Banksy’ego, Paula Insecta czy Antony’ego Micallefa. 5 lutego 2008 w swojej głównej siedzibie na New Bond Street w Londynie zorganizował pierwszą aukcję, na której licytowano jedynie sztukę ulicy

nich znajomych twarzy chwytały okazji spod młotka i miłośników malarstwa przedstawiającego, najlepiej dokładnie. A w dodatku na Facebooku pojawiło się tysięcy wpisów potwierdzających obejrzenie wystawy lub zjawienie się na samej aukcji [...]. Pierwsza polska aukcja street artu w domu Rempex była absolutnie nową jakością na wystudzonym bessa, przewidywalnym rynku aukcyjnym⁵⁴².

W wywiadzie dla „Rzeczpospolitej”⁵⁴³ Marcin Gołębiewski, współkurator krakowskiej galerii Art Agenda Nova, ujawnił wartość rynkową prac Dariusza Paczkowskiego. W 2012 roku jego szablony z lat 90. osiągały ceny do 5 tys. zł, tymczasem za prace na płótnie miłośnikom twórczości artysty przyszło zapłacić do 10 tys. zł. W tym samym czasie prace wspomnianego wielokrotnie Zbioka były szacowane na od 6 do 12 tys. zł. Oczywiście nietrudno zauważyć, jak bardzo różnią się ceny uzyskiwane przez artystów na rynku brytyjskim od kwot, jakie za swoje obrazy otrzymują twórcy w Polsce. Należy jednak pamiętać, że polski rynek sztuki wciąż jeszcze pozostaje w fazie rozwoju, a społeczeństwo nie jest na tyle zamożne, aby móc sobie pozwolić na zakup bardzo drogich prac. Dużą szansą dla polskich artystów stały się nowe media, związane z nimi możliwości i tendencje na światowych rynkach sztuki. Coraz częściej bowiem klienci dokonują zakupów dzieł w sieci. Nabywcy z całego świata mogą oglądać i wybierać interesujące ich prace bez konieczności odwiedzania konkretnych galerii. Daje to artystom ulicznym szerokie możliwości prezentacji i promocji również poza granicami kraju.

5.3.2. Sztuka uliczna jako forma reklamy

Sztuka obrazuje idee i metafory życia, wywołując uczucia estetyczne; reklama jest zaś techniką wyzwolenia oczekiwanych reakcji konsumentów, ekspresją lub formą wywołania ich emocjonalnych stanów, a zarazem pretekstem do refleksji nad kulturą konsumpcyjną. Sztuka wychodzi naprzeciw potrzebom duchowym, reklama zaspokajuje raczej potrzeby konsumpcyjne⁵⁴⁴. Punktem wspólnym, który łączy obie dziedziny, jest społeczeństwo jako obszar oddziaływania i adresat, do którego kierowane są przekazy. Brak jasnych przepisów regulujących nagromadzenie reklamy

⁵⁴² W. Kalicki, *Z ulicy siła*, Gazeta.pl, 17.03.2011,

http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,9276520,Z_ulicy_sila.html [dostęp: 13.12.2013]

⁵⁴³ K. Zboralska, *Z miejskich murów na salony*, Rzeczpospolita, 20.12.2012,

<http://www.ekonomia.rp.pl/artykul/962967.html> [13.12.2013]

⁵⁴⁴ Por. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, K. Groń (red.): *Komunikacja wizualna w reklamie, public relations i w prawie*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2013

zewnątrznej w przestrzeni publicznej powoduje chaos komunikacyjny, a tym samym spadek jej oddziaływania na odbiorcę⁵⁴⁵. Stąd też agencje reklamowe poszukują coraz to nowych rozwiązań, aby dotrzeć ze swoim przekazem do określonej grupy docelowej, wyróżnić się. Sztuka uliczna wydaje się w tym przypadku doskonałym środkiem wyrazu.

Retoryka sztuki ulicznej, wywodząca się z idei niezależności, buntu i zaangażowania społecznego, wzbudza coraz większe zainteresowanie rynku reklamy. Pozwala dotrzeć do grupy docelowej poprzez wykorzystanie znanych jej i cieszących się popularnością kodów utożsamianych z wolnością i nonkonformizmem. Młodzi ludzie, do których najczęściej kierowane są przekazy wykorzystujące sztukę uliczną, cenią sobie bowiem to, co znają z codziennego życia, ze swojej przestrzeni. Cenią ironię, łamanie konwencji, nieoczywistość alternatywnych komunikatów, którymi posługują się artyści uliczni. Przeniesienie tych cech na produkt czy usługę powoduje, że stają się one bliższe odbiorcom. Objęcie działaniami marketingowymi ulic i ścian domów nadaje komunikacji nowy wymiar. Reklama wykorzystująca sztukę uliczną tworzy ułudę autentyczności i spontaniczności, łącząc je z merkantylnym przekazem⁵⁴⁶. Dzięki wykorzystaniu stosowanych przez street art kodów i symboli komercyjne komunikaty wtapiają się w przestrzeń miejską, imitując jej naturalne elementy. Dodatkowo okazuje się, że na ulicy dużo więcej wolno. Reklama wykorzystująca kanał sztuki ulicznej w znakomitej większości nie podlega żadnym konkretnym uregulowaniom prawnym. Firmy nadal cieszą się ogromną swobodą w ingerowaniu w przestrzeń publiczną, niespotykaną w innych formach czy nośnikach komunikacji, z czego często korzystają najwięksi gracze rynkowi – m.in. SSL International (właściciel marki Durex), Kraft Foods czy koncern PepsiCo, który po sukcesie

⁵⁴⁵ W Polsce głównym problemem, z jakim można się spotkać analizując regulacje dotyczące reklamy zewnętrznej, jest mnogość aktów prawnych. W 2010 roku było ich ponad 100. Za najważniejsze uznaje się: prawo budowlane, ustawę o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym oraz ustawę o drogach publicznych. Takie rozproszenie przepisów znacznie utrudnia ich interpretację, pozostawiając liczne luki prawne. Ustawa z dnia 27 marca 2003 roku o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym [Dz.U. 2003 nr 80 poz. 717] była wielokrotnie nowelizowana. Jej tekst jednolity powstał dopiero w 2012 roku, jednak wciąż nie rozwiązano problemu. Według danych z raportów Izby Gospodarczej Reklamy Zewnętrznej w 2012 roku w Polsce były 90 603 nośniki, w 2013 84 867 (zob. <http://www.igrz.com.pl/page7.html> [dostęp. 05.01.2013]). Nie uwzględniają one jednak tak zwanej dzikiej reklamy, która jest największym problemem. Warto również zaznaczyć, że firmy zajmujące się zakupem powierzchni reklamowej oraz udostępnianiem nośników walczą ostro o klienta. Przeprowadzona w 2011 roku kampania na rzecz outdooru pod hasłem *Pokaż się!*, zainicjowana przez Grupę Ströer i Cityboard Media, zachęcała przedsiębiorców do inwestowania w reklamę zewnętrzną jako najlepszą formę promocji. Druga odsłona kampanii w 2012 roku kusiła hasłem *Pobudzam każdy biznes*. Dla porównania np. system kontroli reklam w Anglii składa się ze ściśle sprecyzowanych przepisów stanowiących przez Sekretarza Stanu, które są częścią systemu kontroli planowania przestrzennego

⁵⁴⁶ Zob. *Symbiotic postures of commercial advertising and street art*, S. Borghini, L. Massimiliano Visconti, L. Anderson, J. F. Sherry, [w:] *Journal of advertising: official publication of the American Academy of Advertising*, vol. 39, 2010, Taylor & Francis, Philadelphia 2010, str. 113-126

muralowej kampanii pepsi-coli w Moskwie przygotowuje się do wejścia z reklamami ulicznymi pod hasłem „The Art of Football” w polską przestrzeń publiczną.

Należy jednak pamiętać, że wykorzystanie sztuki ulicznej jako nośnika reklamowego wiąże się też z dużym ryzykiem. Dotyczy ono przede wszystkim możliwej krytyki ze strony środowiska artystycznego, która z czasem przekłada się również na niechęć odbiorców. Z dezaprobatą zetknęli się już tacy giganci jak Coca-Cola, Adidas czy Sony, których streetartowe reklamy zostały napiętnowane przez przeciwników komercjalizacji sztuki ulicznej, a produkty, których dotyczyły kampanie – objęte bojkotem. Głośna w środowisku polskich twórców stała się sprawa „wrocławskiego traktu muralowego” stanowiącego część muzycznego projektu rapera o pseudonimie L.U.C.⁵⁴⁷. W ramach promocji płyty „Kosmostumostów”, poświęconej Wrocławowi, artysta przeprowadził w 2011 roku szereg akcji happeningowych zachęcających do jej zakupu. Wśród narzędzi promocyjnych znalazły się również murale. Nie spodobało się to Zbiokowi, który tak wypowiedział się o pomysłe L.U.C.-a: „Panie szanowny wokalisto, wrocławskie środowisko artystyczne nie życzy sobie, aby używał pan malowania murów do promocji swojego komercyjnego produktu. W momencie kiedy jest to wypowiedź autorska, nazywamy to murałem, w pańskim przypadku nazywamy to bezczelną reklamą posługującą się naszym językiem w celu dotarcia do szerszego odbiorcy. Nie życzymy sobie tego. Miejsce reklamy jest na billboardzie..., ściany zostaw tym, którzy naprawdę mówią o mieście i naprawdę działają w interesie jego mieszkańców. Bezczelne promowanie komercyjnego produktu, używając języka, który my, wrocławscy artyści uliczni, budowaliśmy przez lata, do tego nazywając swoje REKLAMY *Szlakiem wrocławskich murali*, określam ciosem poniżej pasa”⁵⁴⁸. Kontrowersje wzbudził również fakt, że przygotowanie murali zlecono warszawskiej agencji Good Looking Studio, specjalizującej się w reklamie muralowej. Również inne działania tej agencji (zniszczenie zabytkowego muralu PKO i pokrycie go własnym, autopromocyjnym obrazem wielkoformatowym) były obiektem ostrej krytyki ze strony samej branży reklamowej i varsavianistów⁵⁴⁹. Komercyjny potencjał wielkoformatowych obrazów ulicznych wykorzystują również założyciele agencji

⁵⁴⁷ L.U.C., właściwie Łukasz Rostkowski urodzony w Zielonej Górze polski raper, beatbokser i producent muzyczny, a także reżyser teledysków, związany z Wrocławiem

⁵⁴⁸ ZBIOK do L.U.C.-a: *Twoje murale to bezczelna reklama. Ściany zostaw nam*, MojeMiastoWroclaw.pl, 16.12.2011, <http://www.mmwroclaw.pl/397221/2011/12/16/zbiok-do-luca-twoje-murale-to-bezczelna-reklama-sciany-zostaw-nam?category=news> [dostęp: 12.12.2013]

⁵⁴⁹ Zob. P. Wosik, *Outsourcing mózgu w outdoorze*, Press.pl, 12.04.2013, <http://www.press.pl/opinie/pokaz/2228,Outsourcing-mozgu-w-outdoorze> [dostęp: 11.05.2013]

Wypisz Wymaluj⁵⁵⁰. Igor Dzierżanowski, jeden z pionierów polskiego graffiti, także odnalazł się na rynku reklamowym. Europejska Fundacja Kultury Miejskiej⁵⁵¹, której jest fundatorem, od kilku lat przyjmuje zlecenia komercyjne. Przygotowanie reklamy wykorzystującej formę sztuki ulicznej można również zlecić twórcom wspomnianego już w tym rozdziale portalu Global Street Art⁵⁵². Do ich zleceńodawców należą m.in. takie marki jak Pepsi, Google czy Samsung.

Z potencjału street artu korzystają także pomysłodawcy kampanii społecznych. Sztuka uliczna jest bowiem niezwykle plastycznym, a zarazem dobrze osadzonym w przestrzeni miejskiej nośnikiem idei i doświadczeń. Ma dużą siłę oddziaływania na odbiorcę w jego naturalnym środowisku, będąc jednocześnie pierwotną, integralną częścią otoczenia. Za przykład dobrze wykorzystanego potencjału sztuki ulicznej przez podmiot komercyjny może posłużyć kampania CSR marki Dulux (producenta farb) zatytułowana Let's Colour⁵⁵³. Celem globalnej inicjatywy, która w 2011 roku zawitała również do Polski, było ożywienie szarych i zaniedbanych przestrzeni dzięki wykorzystaniu streetartowych obrazów. Organizatorzy kampanii wspólnie z mieszkańcami i artystami „kolorowali” ulice, aby – przywołując ich słowa – zmienić życie ludzi na lepsze. W ramach kampanii pomalowany został m.in. budynek dworca Poznań Dębiec, powstał też dobrze znany warszawiakom mural na tyłach hotelu Novotel przy ul. Nowogrodzkiej 27, zaprojektowany przez artystę o pseudonimie Swanski.

Mariaż reklamy i sztuki ulicznej to jednak nie tylko outdoor i ingerencje w przestrzeń publiczną. Artyści uliczni coraz częściej zajmują się również projektowaniem ubrań, obuwia czy gadżetów. Z okazji 30-lecia modelu butów Reebok Classic Leather prace nad ich nowym, miejskim wizerunkiem prowadziło dwunastu artystów ulicznych z całego świata, m.in. Swifty z Wielkiej Brytanii czy Monster z Francji. Na polskim rynku łódzka grupa Etam Crew⁵⁵⁴ podjęła się zaprojektowania limitowanej kolekcji ubrań i akcesoriów Etamville dla sieci sklepów Cropp. Artyści uliczni zakładają również własne studia graficzne. Mariusz Waras, znany pod pseudonimem M-City, poza artystyczną działalnością w przestrzeni publicznej zajmuje

⁵⁵⁰ Zob. <http://www.wypiszwymaluj.com> [dostęp: 12.13.2013]

⁵⁵¹ Zob. <http://efkm.lft.pl> [dostęp: 12.13.2013]

⁵⁵² Realizowane projekty obejrzeć można na <http://globalstreetart.com/projects> [dostęp: 12.13.2013]

⁵⁵³ Zob. <http://www.duluxletscolour.pl> [dostęp: 12.13.2013]

⁵⁵⁴ Etam Crew – dwóch absolwentów wydziału grafiki i malarstwa łódzkiej ASP, kryjących się pod pseudonimami Bezt i Sainer

się także projektowaniem graficznym⁵⁵⁵. Podobne zlecenia przyjmują Otecki, mieszkająca w Londynie Zabou czy niemiecki twórca DAIM.

5.3.3. Ograniczenie niezależności twórczej a wiarygodność przekazu

Czy sztuka uliczna w komercyjnej rzeczywistości zatracą cechę niezależności, który leży u jej podstaw? Formuła prac na zlecenie z jednej strony umożliwia artystom ulicznym czerpanie zarobku z twórczości, z drugiej jednak daje podstawy do podważenia wiarygodności przekazu. Wiarygodność ta sprowadza się do uznania informacji przekazywanych przez nadawcę oraz jego intencji za autentyczne. Na ile jednak możliwe jest zachowanie owej autentyczności w warunkach rynkowych, w których to klient, czyli zleceniodawca, ma zawsze rację, a jakość obrazu można mierzyć ceną, jaką ktoś jest skłonny za niego zapłacić?

Zwracając się ku obrazom ulicznym, marketingowcy liczą na skuteczne wykorzystanie efektu podobieństwa, który zakłada przekonanie odbiorcy, że jeśli ktoś wyraża podobne do niego poglądy, funkcjonuje w tej samej rzeczywistości i propaguje zbliżony styl życia – jest wiarygodny⁵⁵⁶. Stąd też, sięgając po formę sztuki ulicznej jako narzędzia w działaniach promocyjnych, liczą na przeniesienie na reklamowane produkty czy usługi pierwotnych, konstytutywnych cech sztuki ulicznej: jej nonkonformizmu, wolności i swobody. O ile jednak, niezależnie od ocen, sztuka uliczna postrzegana jest zwykle w kontekście właściwego jej autentyzmu, o tyle komercyjne wykorzystanie budzi już wiele wątpliwości zarówno wśród twórców, jak i publiczności. Subtelnie naginając przekaz reklamowy, niezwykle łatwo jest bowiem przekroczyć granice wiarygodności. Zgodnie z teorią atrybucji, wyjaśniającej na gruncie psychologii społecznej procesy rozpoznawania przez odbiorcę intencji nadawcy pośredniczącej w procesie perswazji, nieumiejętne bądź zbyt nachalne wykorzystanie street artu do promocji produktu może prowadzić do podważenia wiarygodności przekazu i pozycji zleceniodawcy, a w efekcie również do nadwątlenia autorytetu artysty i jego dzieła jako „narzędzia” perswazji.

Podobne zależności można dostrzec w przypadku działalności domów aukcyjnych. Korzystając z rosnącej popularności street artu, organizatorzy licytacji zapraszają coraz to nowych artystów, wysyłając intencjonalnie komunikat o swej

⁵⁵⁵ Zob. www.waras.pl [dostęp: 12.13.2014]

⁵⁵⁶ Zob. R. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi*, GWP, Gdańsk 1996, str. 162

„niezależności” i otwarciu na to, co nowe. Nie należy jednak zapominać, że liczy się dla nich przede wszystkim potencjał komercyjny. Artyści, chcąc sprzedawać swoje prace na aukcjach, muszą brać pod uwagę politykę domów aukcyjnych, a tym samym dostosowywać swoje prace do obowiązujących trendów. Nawet jeśli dana instytucja pozostawia artyście całkowitą swobodę, presję wywierać może „niewidzialna ręka rynku”, bo prace muszą przecież odpowiadać zapotrzebowaniu i preferencjom klientów. W takim przypadku, jak mawiał Pablo Picasso, „artysta musi umieć przekonywać ludzi o szczerości swoich kłamstw”. Taka specyficzna forma autocenzury może być jednak zgubna. Zainteresowanie pracami artystów ulicznych bierze się bowiem przede wszystkim z przeświadczenia, że są oni nonkonformistami, ludźmi wolnymi, niepodlegającymi zewnętrznemu sterowaniu *easy riders*. Kiedy wizja ta zostaje nadwątlona, a wiarygodność twórcy podważona, nie tylko nie sprzeda on swoich prac, lecz również straci pozycję w środowisku artystycznym. Stąd też dylematy, przed którymi stoją twórcy. Być wiernym ideałom – ale może nieco je „dostosować” do sytuacji rynkowej? Być w stu procentach wiarygodnym – czy zarabiać? A może wszystko to da się jakoś pogodzić? Artyści wywodzący się ze środowisk alternatywnych, w tym również artyści uliczni, w kapitalistycznej rzeczywistości wciąż stawiani się wobec tego typu wyborów. Jak śpiewa Kazik Staszewski:

My artyści tak zwani niezależni
Mamy powód poważny na zmartwienia
Dosyć mamy sterczenia pod oknami
Czemu nie jesteśmy w końcu doceniani?

My artyści tak z kręgu podziemnego
Mamy powód na rozterki gorące
Skoro robimy tak fantastyczne rzeczy
Czemu się nie przekłada to na pieniądze?

[...]

My artyści alternatywnej sfery
Mamy powód poważny do myślenia
Skoro jesteśmy tą kontrą radykalną
Czemu się u nas zupełnie nic nie zmienia?⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Fragment tekstu utworu Kazika Staszewskiego zatytułowanego „Artyści niezależni”

Komercjalizacja sztuki ulicznej niesie także zagrożenia dla jej niezależnego, społecznie zaangażowanego nurtu. Z jednej strony popularność obrazów ulicznych, ich obecność w mediach i galeriach przekłada się na zainteresowanie całą dziedziną, dzięki czemu łatwiej jest wzbudzić zainteresowanie odbiorców również w przypadku obrazowania ważnych problemów społecznych. Z drugiej jednak nadużywanie elementów sztuki ulicznej w działaniach komercyjnych wpływa na zaburzenie wiarygodności przekazów, które z punktu widzenia komunikacji społecznej są wartościowe i ważne dla wspólnoty. Często bowiem odbiorcom trudno jest odróżnić to, co powstało z potrzeby ducha, od tego, co w tę potrzebę zostało z chęci zysku jedynie opakowane.

5.4. Wnioski

Analizując powyższe fakty i opinie, można przyjąć, że w przyszłości sztuka uliczna będzie musiała sprostać przede wszystkim tym wyzwaniom, które stawiają przed nią postępująca konwergencja mediów, synergiczne sprzężenie z serwisami społecznościowym oraz komercjalizacja przekazów, którą coraz częściej inspirują i wykorzystują przedsiębiorcy. Postępujący proces przenikania obrazów z ulicy do sieci wydaje się nie do zahamowania. Już dziś bez trudu można dostrzec, że mamy do czynienia z dwiema przestrzeniami publicznymi: realną, w której powstają obrazy, i wirtualną, która staje się jej *alter ego*. Wciąż uzupełniane w sieci archiwa fotografii czy filmów tworzą obszerne bazy, które rozrastają się z dnia na dzień. Z jednej strony sprzyja to popularyzacji sztuki ulicznej – artyści mogą skupiać wokół swojej twórczości już nie tylko mieszkańców okolic, w których tworzą, ale i globalne społeczności. Znacznie łatwiej poprzez obraz nagłośnić ważne dla obywateli idee, co z punktu widzenia komunikacji sprzyja tworzeniu się wielopoziomowych więzi społecznych. Z drugiej jednak strony umasowienie przekazów ulicznych może wpłynąć negatywnie na wizerunek street artu. Obrazy, które jeszcze kilkanaście lat temu były przede wszystkim wyrazem nonkonformizmu, często w opozycji do głównego nurtu, dzisiaj z punktu widzenia odbiorców stają się jedynie kolejną ingerencją w przestrzeń, z którą wszyscy są oswojeni. Dziwi już niewiele, a będzie dziwiło coraz mniej. Artystom zaangażowanego społecznie nurtu sztuki ulicznej znacznie trudniej będzie dotrzeć do świadomości adresatów, skłonić ich do refleksji. Aby zwrócić uwagę publiczności,

twórcy będą zmuszeni korzystać z coraz bardziej zaawansowanych technik i form wyrazu. Zwykle szablony czy murale przestaną wzbudzać zainteresowanie.

Obecność artystów ulicznych w mediach społecznościowych – to kolejny ważny obszar refleksji nad perspektywami rozwoju sztuki ulicznej. Poza możliwościami, jakie otwiera właściwy mediom społecznościowym element interakcyjności, wymiany myśli i poglądów, skutkiem „uspołecznienia” street artu będzie zapewne utrata anonimowości twórcy i marginalizacja tego czynnika – będącego przecież jedną z cech konstytutywnych, by nie rzec „idei założycielskich” sztuki ulicznej. Jeszcze w latach 90. o sztuce ulicznej mówiono przede wszystkim w kontekście jej wytworów, podczas gdy artysta był jedynie przedstawicielem alternatywnej sceny i „buntownikiem z wyboru”, dla którego nie liczył się poklask. Jego prace miały bronić się same poprzez niesiony przekaz. Dziś coraz częściej zainteresowanie wzbudzają sami artyści (również ich pozaartystyczna działalność), którzy dbają o swą obecność i wizerunek w sieci. Bywa, że niektórzy z nich stają się wręcz „internetowymi celebrytami”. Artyści, którzy dopiero wkraczają na scenę streetartową, również dzielą się swoimi dokonaniem na prywatnych profilach, w myśl zasady „jeśli nie ma cię w sieci, nie istniejesz”. Zdaje się, że tendencja ta będzie postępować, a anonimowość sztuki ulicznej przestanie być jej cechą immanentną. Ułatwi to kontakt z artystami również tym, którzy dostrzegli w sztuce ulicznej potencjał marketingowy. Zaproszenie twórcy do współpracy komercyjnej staje się coraz prostsze. Wiąże się to nie tylko z łatwością pozyskania danych kontaktowych, które na ogół można znaleźć w sieci, lecz również z możliwością prześledzenia dotychczasowej działalności artystycznej danego twórcy oraz oceną popularności jego obrazów, a tym samym z łatwym rachunkiem wartości rynkowej i siły promocyjnej prac. Wykorzystywanie sztuki ulicznej jako kanału i formy promocji wydaje się zataczać coraz szersze kręgi. Obserwując obecne tendencje marketingowe, można stwierdzić, że więzi między światem komercji a sztuką uliczną z czasem będą się coraz bardziej zacieśniać. Już teraz obok niezależnego street artu rozwija się jego nurt komercyjny, a w otoczeniu zaangażowanych społecznie przekazów odnajdujemy obrazy czysto promocyjne. Granica między tym, co rzeczywiste i wyrastające ze społecznej potrzeby, a tym, co ów głos ulicy jedynie imituje, staje się w sztuce ulicznej coraz mniej uchwytna.

Podsumowanie

Sztuka uliczna obecna jest w życiu społeczeństw od zarania dziejów. Swoje pierwsze kroki stawiała w czasach prehistorycznych, dojrzewała w starożytności, przetrwała wieki średnie i nowożytność, by ostatecznie odnaleźć swe miejsce we współczesnej nam rzeczywistości. I choć motywacje, jakimi kierowali się artyści, formy wyrazu czy oddziaływanie obrazów na rzeczywistość społeczną zmieniały się na przestrzeni wieków, jedno w sztuce ulicy pozostało niezmiennie: jej potencjał radykalizmu. W przestrzeni publicznej wciąż dostrzegamy gombrowiczowskie „zbiorowe przeżycia”, obrazy wyrażające idee ważne dla społeczeństw. I choć rozwój nowych mediów zmienił oblicze sztuki ulicznej, a jej postępująca komercjalizacja systematycznie odziera ją z cech konstytutywnych – nadal pozostaje ona medium, którego nonkonformistyczny charakter uaktywnia się w kryzysowych momentach życia zbiorowości. Stąd też wywodzący się z europejskich praktyk zaangażowany nurt sztuki ulicznej, mimo wyzwań, przed którymi stoi, wciąż wydaje się ważnym elementem rzeczywistości społecznej.

W toku badań nad komunikacyjną rolą sztuki ulicznej jako medium w kontekście społecznym na gruncie europejskim przeanalizowano:

- Stan dotychczasowych badań nad dziedziną
- Społeczną historię sztuki ulicznej z uwzględnieniem jej form pierwotnych oraz współczesnych
- Usytuowanie sztuki ulicznej w klasyfikacji mediów
- Główne problemy społeczne dotyczące społeczeństwa w trzech wybranych obszarach badawczych (Wielka Brytania, Niemcy, Polska) w latach 1970-2012 – jako podstawę do dalszych analiz przedmiotowych
- Losowo wybrane wytwory sztuki ulicznej wpisujące się w nurt zaangażowany – w celu weryfikacji stawianych w rozprawie hipotez
- Wyzwania, jakie przed sztuką uliczną stawiają nowe media, konwergencja mediów i komercjalizacja przekazów

Dokonane w pracy analizy zdają się potwierdzać postawione na wstępie hipotezy badawcze. Główna hipoteza stanowi, że **wyodrębniony ze sztuki ulicznej zaangażowany nurt społeczny jest ogólnodostępnym medium ukazującym główne problemy dotyczące poszczególne społeczeństwa – problemy odzwierciedlające**

sukcesy i porażki polityki społecznej, a zarazem kanałem komunikacji społecznej – w tym także z podmiotem tejże polityki, czyli państwem *in toto* lub ustawodawcą.

Spacerując ulicami europejskich miast, bez trudu możemy dostrzec prace obrazujące rzeczywiste problemy społeczne, które dotknęły bądź dotyczą ich mieszkańców, czego przykładem są obrazy analizowane w pracy. Wspominane wielokrotnie w rozprawie Mur Berliński, „mur pokoju” w Belfaście czy działania Pomarańczowej Alternatywy to przykłady obrazujące zaangażowanie artystów ulicznych w sprawy ważne dla społeczeństwa, walkę z ustawodawcą, systemem, władzą. Niekiedy działania, które artyści uliczni podejmują w czasach kryzysów i przesileń, zyskują wymiar ponadczasowy, stając się szeroko komentowanym symbolem buntu i sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości. Nonkonformistyczny charakter sztuki ulicznej oraz powszechny, nieograniczony dostęp do niej i do jej wytworów sprawiają, że zainspirowani ulicznymi obrazami, w rewolucyjną działalność artystyczną angażują się również odbiorcy przekazów. Powielają szablony, malują wspólnie z artystami, udostępniają ściany, a czasem po prostu obserwują proces twórczy, dzięki czemu sztuka uliczna pełni funkcje nie tylko informacyjną czy kontrolną, lecz także integrującą. Wpływa to w dużej mierze na uwiarygodnienie przekazów, które sytuują się w kontrze wobec oficjalnych komunikatów w mediach uzależnionych od państwa bądź warunków rynkowych. Na podstawie wytworów sztuki ulicznej uważny obserwator zdoła dokonać ogólnej analizy sytuacji społecznej w wybranym miejscu i czasie, diagnozując jej główne bolączki i ogniska zapalne. Tam, gdzie są konflikty, pojawiają się również obrazowe komentarze. Ich interpretacja wymaga od odbiorcy odpowiedniej kompetencji komunikacyjnej, choć warto zaznaczyć, że wraz z postępującą globalizacją odczytanie komunikatów staje się coraz łatwiejsze. W systemach demokratycznych i warunkach wolnorynkowych, gdzie konflikty zbrojne ucichły, rozmaite społeczeństwa coraz częściej stawiają czoło podobnym wyzwaniom, do których należą eksploatacja i wyzysk, konsumpcjonizm czy problemy ekologiczne. Ulica mówi o nich głośno, czego przykładem są wspomniane i analizowane w rozprawie obrazy.

Przedstawiona w rozprawie analiza może stanowić fundament i punkt wyjścia do dalszych eksploracji obszaru badawczego, jakim jest sztuka uliczna jako medium. Praca inicjuje badania nad komunikacją społeczną prowadzoną w języku sztuki ulicznej i za pomocą właściwych jej środków, stanowiąc w istocie wstęp do dalszych rozważań

nad obecną i przyszłą lokacją sztuki ulicznej jako kanału i nośnika komunikacji społecznej.

Reasumując: przedmiot badań, jakim jest zaangażowana społecznie sztuka uliczna, wymaga prowadzenia dalszych analiz, szczególnie na gruncie europejskim w kontekście integracji kontynentu. Tematyka pracy otwiera możliwość kontynuacji w dwu kierunkach – zewnętrznym (ekstensywnym) i organicznym (intensywnym). W ujęciu ekstensywnym można zatem zaproponować dalsze badania przekazów sztuki ulicznej w krajach nieuwzględnionych w rozprawie. Natomiast w aspekcie rozwoju intensywnego na dalszym etapie badań warto byłoby poznać i skonfrontować opinie medioznawców oraz przypadkowych odbiorców na temat kierunków ewolucji sztuki ulicznej jako medium komunikacji społecznej w dobie globalizacji.

Bibliografia

I. Wydawnictwa zwarte

- Adorno Th. W.: *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
- Antoszewski A., Sommer J. (red.): *Ewolucja życia politycznego Polski po stanie wojennym*, Uniwersytet Wrocławski Wydział Nauk Społecznych, Wrocław 1990
- Aronson E.: *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
- Balbus T., Kamiński Ł.: *Grudzień 1970 poza Wybrzeżem w dokumentach aparatu władzy*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2000
- Balcerzak-Paradowska B., Rączaszek A. (red.): *Przestrzenne zróżnicowanie problemów społecznych*, IPiSS, Warszawa 2011
- Banksy, *Wall and Piece*, Century, London 2005
- Barthes R.: *Podstawy semiologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009
- Bartoszcze R.: *Gwarancje wolności wypowiedzi w Europie Zachodniej*, Universitas, Kraków 1995
- Bauer Z., Chudziński E. (red.): *Dziennikarstwo i świat mediów*, TAIWPN Universitas, Kraków 2010
- Bączkowski B., P. Gałkowski P.: *Komunikacja przez sztukę. Komunikacja przez język*, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji, Poznań 2008
- Beyle (Stendhal) M. H.: *Czerwone i czarne*, [w:] Stendhal. Dzieła wybrane tom 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985
- Białostocki J.: (red.): *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976
- Białostocki J.: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Białostocki J.: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978
- Białostocki J.: *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976
- Białyszewski H.: *Teoretyczne problemy sprzeczności i konfliktów społecznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983
- Bidwell A. S.: *Dzieje Wielkiej Brytanii w XX wieku*, Academica, Warszawa 2008
- Bielak T., Pysz R. (red.): *Społeczne i semiologiczne aspekty komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko – Biała 2011
- Bieszczad L.: *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003
- Blackshaw R., Farrelly L.: *The Street Art Book. 60 artists in their own words*, Collins Design, New York 2008
- Boguni-Borkowska M., Sztompka P. (red.): *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012

- Borkowski R.: *Konflikty współczesnego świata*, Uczelniane Wydawnictwa Naukowe – Dydaktyczne, Kraków 2001
- Boudrillard J.: *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, Sic!, Warszawa 2006
- Boyle J.: *Shamans, Software, and Spleens: Law and the Construction of the Information Society*, Harvard University Press, Cambridge 1996
- Briggs A., Burke P.: *Social history of the media. From Gutenberg to the internet*, Polity Press, Cambridge 2005
- Buda A.: *Historia kultury. Hip-Hop w Polsce 1977-2002*, Wydawnictwo Andrzej Buda, Głogów 2001
- Bull M.: *Banksy Locations and Tours Vol 1: An Unofficial History of Graffiti Locations in London*, Shell Shock Publishing, London 2010
- Burns W.: *A Brief History of Great Britain*, Fact on File, New York 2010
- Bussard K.A., Ward F., Yee L. Rugg W.: *Street art, street life : from the 1950s to now*, Aperture Foundation, New York 2008
- Carey J. W.: *A Cultural Approach to Communication*, [w:] Craig R. T., Muller H. L., (red.), *Theorizing Communication. Readings Across Traditions*, Sage Publications, Los Angeles-London -New Delhi-Singapore 2007
- Carrier D., Pissarro J.: *Phaidon, Wild art*, Press Limited, London 2013
- Ceran T.S.: *Thatcherizm jako doktryna społeczno-polityczna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008
- Chabros E., Kimta G.: *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011
- Chandès H. (red.): *Born in the Streets: Graffiti*, *Thames & Hudson*, London 2009
- Chudziński E. (red.): *Słownik wiedzy o mediach*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2007
- Cialdini R.: *Wywieranie wpływu na ludzi*, GWP, Gdańsk 1996
- Cocroft W.: *War art : murals and graffiti – military life, power and subversion*, Council for British Archaeology, York 2006
- Conti F., Gozzoli M.C.: *Sztuka - rozpoznawanie stylów*, Muza, Warszawa 1999
- Cooper M., Chalfant H.: *Subway art*, *Thames & Hudson*, London 2009
- Czerwiński K., Fiedor M., Węc K. (red.): *Komunikowanie społeczne w wielokulturowych społeczeństwach: wielowymiarowe zagrożenia bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011
- Cziomer E.: *Zarys historii Niemiec powojennych 1945-1995*, PWN, Warszawa 1997
- Czubiński A., Olszewski W.: *Historia Powszechna 1939-1994*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1997
- Czubiński A.: *Europa XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004
- Dantini M.: *Sztuka współczesna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- Danto A.C.: *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997
- Davies L.: *Republican Murals, Identity, and Communication in Northern Ireland*, *Public Culture*, 2001, Vol. 13 (1)
- Davies N.: *Europa- rozprawa historyka z historią*, Znak, Kraków 1998

- Derbis R. : *Niepokoje i nadzieje współczesnego człowieka. Człowiek w sytuacji przełomu*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003
- Dessanay M., Walke O.: *Stencil republic*, Laurence King Publishing, London 2012
- Devin K., Weydenthall J.B, Porter B.D.: *Polski dramat 1980-1982*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 1991
- Dobek-Ostrowska B. (red.): *Media masowe w demokratyzujących się systemach politycznych. W drodze do wolności słowa i mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006
- Dobek-Ostrowska B. (red.): *Nauka o komunikowaniu: podstawowe orientacje badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001
- Dobek-Ostrowska B.: *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004
- Drozdowski R.: *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zys i S-ka, Poznań 2009
- Duchowski M., Sekuła E. A. (red.): *Street art. Między wolnością a anarchią*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011
- Dymna E., Rutkiewicz M.: *Polski Street art 2. Między anarchią a galerią*, Carta Blanca, Warszawa 2012
- Dymna E., Rutkiewicz M.: *Polski Street Art*, Carta Blanca, Warszawa 2010;
- Dziamski G.: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995
- Dziamski G.: *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002
- Eco U.: *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996
- Eco U.: *Teoria semiotyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009
- Eisler J.: *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, wydanie II rozszerzone, seria „Monografie”, t. 85, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012
- Ellsworth-Jones W.: *Banksy: The Man Behind the Wall*, Aurum Press, London 2013
- Estreicher K.: *Historia sztuki w zarysie*, Wydanie II rozszerzone, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1977
- Farthing S.: *Art : from cave painting to street art*, Universe, New York 2010
- Filipiak M.: *Homo communicans. Wprowadzenie do teorii masowego komunikowania*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005
- Filipiak M.: *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2003
- Finnegan R. B.: *Irleand. The Challenge of Conflict and Change*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1983
- Fiske J.: *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2003
- Fiske J.: *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010
- Fitz A.: *Street art - wie sich die Kunst die Stadt als Galerie erobert*, Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2012

- Fligiel-Piotrowska A.: *Benedetto Crocego koncepcja sztuki*, [w:] *Człowiek w kulturze*, Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej, Lublin 2003, nr 15
- Foulds J.: *Happy graffiti – street art with heart*, Cassell Illustrated, London 2013
- Foweraker J., Landman T.: *Citizenship Rights and Social Movements: a Comparative and Statistical Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1997
- Francuz P., Jędrzejewski S. (red.): *Nowe media i komunikowanie wizualne*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010
- Frankl V.E.: *Homo patiens*, PAX, Warszawa 1971
- Freeman M.: *Prawa człowieka*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007
- Fydrych W., Misztal B.: *Pomarańczowa Alternatywa – Rewolucja Krasnoludków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008
- Gane N.: *Graffiti Word. Street art from five continents*, Thames & Hudson, London 2004
- Ganz N., MacDonald N.: *Graffiti Women: Street Art from Five Continents*, Abrams, New York, 2006
- Gastman R., Caleb N., Smyrski A.: *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*, Abrams Books, New York 2007
- Gavin F.: *Street renegades : new underground art*, Laurence King, London 2007
- Goban-Klas T.: *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa – Kraków 1999
- Goban-Klas T.: *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005
- Goban-Klas T.: *Komunikowanie masowe: zarys problematyki socjologicznej*, OBP, Kraków 1978
- Goban-Klas T.: *Powstanie i rozwój mediów: od malowideł naskalnych do multimediiów*, Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2003
- Goffman E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008
- Goldhagen D.J.: *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999
- Gombrowicz W.: *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2002
- Gough P.: *Banksy: The Bristol Legacy*, Redcliffe Press, Bristol 2012
- *Graffiti Goes East 1990 – 2012*, praca zbiorowa, Concrete / Whole City, Warszawa 2013
- Gregorowicz R.: *Polskie mury : graffiti, sztuka czy wandalizm?*, Wydawnictwa Comer, Toruń 1991
- Griffin E.: *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2002
- Grosse J., Bonk M.: *Urban art photography*, Die Gestalten Verlag, Berlin 2008
- Gruszecka H., Raczkowski H.: *Franciszek Sasanowski – malarstwo*, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki (Grudziądz), Grudziądz 1990
- Gwóźdź A.: *Kino i przekazniki elektroniczne w perspektywie teorii mediów*, [w:] *Po kinie. Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1994
- Habermas J.: *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, tom I, PWN, Warszawa 1999

- Habros E., Krzyżanowska S., Trębacz W.: *Władza w ręce wyobraźni*, Kontrkultura, Wrocław 2009
- Hallin D. C., Mancini P.: *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
- Hałas E.: *Interakcjonizm symboliczny. Społeczny kontekst znaczeń*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Hauser A.: *Społeczna historia sztuki i literatury*, tom I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974
- Heath J., Potter A.: *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć?*, Muza, Warszawa 2010
- Hohensee-Ciszewska H.: *ABC wiedzy o plastyce*, Wydawnictwa Szkolne
- Howze R.: *Stencil nation : graffiti, community, and art*, Manic D Press, San Francisco 2008
- Hundertmark C.: *The art of rebellion 2. Word of urban art activism*, Publikat, Mainaschaff 2006
- Hundertmark C.: *The art of rebellion 3. The book about street art*, Publikat, Mainaschaff 2010
- Hundertmark C.: *The art of rebellion. Word of street art*, Gingko Press, Mainaschaff 2005
- Iosifides K.: *Mural Art 2. Murals on Huge Public Surfaces Around the World from Graffiti to Trompe l'oeil*, Publikat, Mainaschaff 2009
- Iosifides K.: *Mural Art 3. Murals on Huge Public Surfaces Around the World from Graffiti to Trompe l'oeil*, Publikat, Mainaschaff 2010
- Iosifides K.: *Mural Art. Murals On Huge Public Surfaces Around The World from Graffiti to Trompe l'oeil*, Publikat Mainaschaff 2008
- Jachowicz P.: *Strajk górników brytyjskich w latach 1984-1985*, tom 507, Monografie i Opracowania, Szkoła Główna Handlowa, Warszawa 2002
- Jagoszewska I.: *Komunikacja wobec wyzwań współczesności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011
- Jakob K.: *Street art in Berlin*, Jaron, Berlin 2008
- Janicka D.: *Historia społeczna i polityczna Europy*, Dom Organizatora, Toruń 2007, str. 207-211
- Janiszewska A. (red.): *Obrazy w kulturze*, [w:] *Kultura współczesna*, Narodowe Centrum Kultury, nr 4 (50), Warszawa 2006
- Janus E., Mayenowa M.R. (red.): *Semiotyka kultury*, PIW, Warszawa 1977
- Jarman N.: *Material Conflicts: Parades and Visual Displays in Northern Ireland*, Berg Publishers, Oxford 1997
- Jasudowicz T. (red.): *Prawa człowieka w sytuacjach nadzwyczajnych: ze szczególnym uwzględnieniem prawa i praktyki polskiej*, Dom Organizatora, Toruń 1997
- Jenkins H.: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007
- Johannes S.: *Street art*, H.F. Ullmann, Potsdam 2009
- Kaczmarek J., Krajewski M. (red.): *Co widzieć?*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Kaczmarek J.: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004

- Kaelble H.: *Spółeczna historia Europy. Od 1945 roku do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Karpiński J.: *Ustrój komunistyczny w Polsce*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Zarządzania im. Leona Koźmińskiego, Warszawa 2005
- Kelßmann C.: *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec. Studia i szkice*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009
- Kisielewski A.: *Artystów gry z kulturą*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2009
- Kitchen M.: *A History of Modern Germany*, Blackwell Publishing, Malden 2006
- Klanten R., Hellige H., Ehmann S. (red.): *The Upset: Young Contemporary Art*, Die Gestalten Verlag, Berlin 2008
- Klanten R., Huebner M. (red.): *Urban Interventions: Personal Projects in Public Places*, Die Gestalten Verlag, Berlin 2010
- Klitzke K.: *Street Art Legenden zur Strasse*, Berlin Archiv der Jugendkulturen, Berlin 2009
- Kluegel J.R., Mason D.S., Wegener B. (red.): *Social justice and political change : public opinion in capitalist and post-communist states*, Walter de Gruyter, Berlin 1995
- Kłosowska A.: *Socjologia kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981
- Knapik M. (red.): *Dziecko i sztuka. Recepcja-edukacja- wsparcie -terapia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003
- Kochanowski J.: *Człowiek i historia*, tom 4, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2004
- Kocka J.: *O historii społecznej Niemiec*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1997
- Kohtamäki N.: *Niemcy wobec kryzysu na światowych rynkach finansowych*, Biuletyn Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych, nr 54 (522), 20.10.2008
- Kombatant. Biuletyn Urzędu ds. Kombatantów i Osób Represjonowanych, nr. 12 (240), Warszawa 2010
- Konecki K.: *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej 1/2005
- Korzycki W.: *Powikłane dziedzictwo – Niemcy 1945–1990*, Instytut Wydawniczy Sonor, Warszawa 1990
- Kosman M.M. (red.): *Niemcy w XXI wieku. Wybrane problemy polityczne i społeczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
- Koteszruk-Romanowska M., Wieczorkiewicz A. (red.): *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej*, Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku, Białystok 2009
- Kott S., Kula M., Lindenberger T. (red.): *Socjalizm w życiu powszednim: dyktatura a społeczeństwo w NRD i PRL*, Trio: Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, Warszawa 2006
- Kowalczyk I.: *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90., Sic!*, Warszawa 2002
- Krajewski M. (red.): *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007

- Krause D., Heinicke C.: *Street Art : die Stadt als Spielplatz*, Archiv der Jugendkulturen, Berlin 2010
- Krols B.: *3D street art*, Tectum , Antwerp 2010
- Krzemień-Ojak S.: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Trans Humana, Białystok 1997
- Krzysztofek K.: *Komunikowanie międzynarodowe: informacja, kultura, środki masowego przekazu, stosunki międzynarodowe*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983
- Kubalska-Sulkiewicz K., M. Bielska-Łach M. (red.): *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003
- Kuittinen R.: *Street art: contemporary prints*, V&A Publisher, London 2010
- Kukielko K.: *Komunikacyjna koncepcja sztuki Marshalla McLuhana*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, Bączkowski B., Gałkowski P. (red.), ZTiFK - Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji, Poznań 2008
- Kulczycki E.: *Teoretyzowanie komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2012
- Kulińska L.: *Konflikty i punkty zapalne w Europie*, [w:] *Konflikty współczesnego świata*, R. Borkowski (red.), Uczelniane Wydawnictwo Naukowo-Dydaktyczne, Kraków 2001
- Kurcz I., Bobryka J. (red.): *Akty semiotyczne, ich wytwory i mechanizmy. Z psychologicznych teorii i badań nad procesami poznawczymi i komunikacją*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992
- Kuś M. (red.): *Komunizm w Polsce*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2005
- Kuzdas H.J.: *Berliner Mauer Kunst*, Elefant Press, Berlin 1990
- Lazarides S.: *Outsiders: Art by People*, Random House UK, London 2009
- Leach E. R.: *Kultura i komunikowanie: logika powiązań symbolicznych: wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Lefebvre H.: *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003
- Lefebvre H.: *Writings on Cities*, Wiley Blackwell, Oxford 1996
- Lepa A.: *Pedagogika mass mediów*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2003
- Leszczyński L.: *Protection of Human Rights in Poland and European communities*, Maria Curie-Skłodowska University Press, Lublin 1995
- Lipski A.: *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław 2000
- Lisowska-Magdziarz M.: *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008
- Lisowska-Magdziarz M.: *Analiza tekstu w dyskursach medialnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006
- Litka P.: *Ksiądz Jerzy Popiełuszko. Dni, które wstrząsnęły Polską*, Wydawnictwo Św. Stanisława BM, Kraków 2010
- Łopatka A.: *Prawo do wolności myśli, sumienia i religii*, Fundacja Promocji Prawa Europejskiego, Scholar, Warszawa 1995
- Macnaughton A.: *London Street Art*, Prestel Publishing, London 2006

- MacPhee J.: *Stencil pirates : a global study of the street stencil*, Soft Skull Press, Brooklyn 2004
- Majka-Rostek D. (red.): *Komunikacja społeczna a wyzwania współczesności*, Defini, Warszawa 2010
- Manco T.: *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London 2002
- Manovich L.: *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006
- Manovich L.: *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006
- Margolis J.: *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004
- Marshall G.: *Słownik socjologii i nauk społecznych*, PWN, Warszawa 2004
- Marszałek-Kawa J. (red.): *Współczesne oblicza mediów*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008
- Martas J. J.: *Radiodiffusion et television*, P.U.F, Paris 1978
- Mathieson E., Tàpies X. S. (red.): *Street Artists: The Complete Guid*, Graffito Books, London 2009
- Mathieson E.: Tàpies X.A.: *Street art and the War on Terror : how the world's best graffiti artists said no to the Iraq War*, Rebellion Books, London 2007
- Matuchniak-Krasuska A.: *Zarys socjologii sztuki Pierre`a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010
- McLuhan M.: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004
- McQuail D.: *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- Mersh D.: *Teorie mediów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010
- Michalski D.: *Lennon*, Wydawnictwo Art „B” Press, Poznań 1991
- Mik C.: *Koncepcja normatywna europejskiego prawa praw człowieka*, Comer, Toruń 1994
- Mikułowski-Pomorski J.: *Komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Kraków 1999
- Miś L.: *Problemy społeczne. Teoria, metodologia, badania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
- Mitchell W.J.: *Placing Words: Symbols, Space, and the City*, The MIT Press, Cambridge 2005
- Moore C.: *Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change*, A & C Black, Huntingdon 2010
- Morawski S.: *Próba określenia pojęcia sztuka*, [w:] *Ruchome granice*, M. Grześczak (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989
- Morreale S.P., Spitzberg B. H., Barge J.K.: *Komunikacja Między Ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Morris S.: *Further off the wall – Bristol street art*, Redcliffe Press, Bristol 2011
- Mrozowski M. (red.): *Współczesna sztuka publiczna. Przestrzeń publiczna: między anarchizacją a estetyzacją*, Kultura Współczesna, nr 4 (46), Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005
- Mrozowski M.: *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-JR, Warszawa 2001

- Mrozowski M.: *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mediów*, COMUK, Warszawa 1991
- Müller U., Hartmann G.: *Stasi. Zmowa niepamięci*, Zysk I S-Ka, Poznań 2012
- Muszyńska E.: *Sztuka jako forma dialogu*, [w:] *Dylematy edukacji artystycznej*, tom I, W. Limont, K. Nielek-Zawadzkiej (red.), Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2005
- Nęcki Z.: *Komunikacja międzyludzka*, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1996
- Nguyen P., MacKenzie S.: *Beyond the street: the 100 leading figures in urban art*, Gestalten, Berlin 2010
- Nguyen P., S. Mackenzie(red.): *Beyond the Street: With the 100 Most Important Players in Urban Art*, Die Gestalten Verlag, Berlin 2010
- Niemirowicz-Szczytt K. (red.): *GMO w świetle najnowszych badań*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2012
- Niżyńska A.: *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011
- Nowicka M.: *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988
- O'Beirne Ranelagh.: *Historia Irlandii*, Wydawnictwo MARABUT, Warszawa-Gdańsk 2003
- Ogórek M., Żyburtowicz Z.: *Z prądem i pod prąd*, Carta Blanca, Warszawa 2012
- Okakura K.: *Księga Herbaty*, Wydawnictwo Etiuda, Kraków 2004
- Olechnicki K. (red.): *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003
- Olechnicki K. (red.): *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003
- Olechnicki K., Załęcki P.: *Słownik socjologiczny*, Graffiti BC, Toruń 1988
- Olędzki J.: *Komunikowanie w świecie: narzędzia, teorie, unormowania*, Oficyna Wydawnicza Aspra, Warszawa 1998
- ON.Studio, *The street art stencil book*, Laurence King, London 2010
- Onians J.: *Wielki encyklopedyczny atlas Sztuka Świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- Orzechowski M.: *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, Muza, Warszawa 2012
- Osiatyński W.: *Szkoła Praw Człowieka. Teksty wykładów. Zeszyt 1*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 1998
- Oyster C.K.: *Grupy*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002
- Padraic K.: *Rewolucyjny karnawał: Europa Środkowa 1989*, Wydawnictwo Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2005, str. 192
- Panofsky E.: *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971
- Piórko A.: *Historia Irlandii Północnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008

- Polak R. (red.): *Oblicza komunikowania wizualnego*, [w:] K. Kogut, Neuroestetyczne podejście do komunikacji ze sztuką, Konsorcjum Akademickie, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011
- Polakowska-Kujawa J. (red.): *Migracje-mniejszości-nacjonalizm: problemy teoretyczne i realia społeczne*, SGH, Warszawa 1994
- Polk P.A., Yus L.: *The beautiful walls: photographic elevations of street art in Los Angeles, Berlin, and Paris*, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles 2010
- *Pomarańczowa Alternatywa. Happeningiem w komunizm*, praca zbiorowa, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011
- Porębski M.: *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*, [w:] *Studia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976
- Porębski M.: *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
- Posner R.: *Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics*, [w:] M. Krampen (red.), *Classics of Semiotics*, Plemun Press, New York 1987
- Rewers E.: *Post polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2006
- Riddell P.: *The Thatcher Era And Its Legacy*, Blackwell, Oxford 1991
- Robinson W.: *Historia sztuki*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998
- Roche M.: *Elżbieta II. Ostatnia Królowa*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2010
- Rolicki J.: *Edward Gierek. Przerwana Dekada*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1990
- Rolston B.: *Politics and Painting: Murals and Conflict in Northern Ireland*, Associated University Presses, Cranbury, New Jersey and London 1991
- Rose G.: *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Roskowiński R., Rutkiewicz M. (red.): *Autoportret z murałem*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2013
- Ruiz M.: *Walls & frames : fine art from the streets*, Gestalten, Berlin 2011
- Ruskin J.: *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, Ossolineum, Warszawa 1977
- Rzepa T.: *Komunikowanie się w sytuacjach społecznych: analizy psychologiczne*, AMP Studio Paweł Majewski, Szczecin 2002
- Sanczo & Jolka, *Graffiti, Maluj mury*, Wydawnictwo XVII obiegu, Tarnobrzeg 1994
- Schacter R.: *World atlas of street art and graffiti*, Yale University Press, New Haven 2013
- Schildwächter J.P., Eggers B.: *Street Art Hamburg*, Junius, Hamburg 2007
- Seidler-Janiszewska A. (red.): *Kultura współczesna. Problemy kultury w perspektywie integracji europejskiej*, Narodowe Centrum Kultury, nr 1-2 (35-36), Warszawa 2003
- Serczyk J.: *Podzielone Niemcy. Przegląd dziejów niemieckich od kapitulacji III Rzeszy do zjednoczenia obu państw niemieckich*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1993
- Shove G.: *Untitled: Street Art in the Counter Culture*, Gingko Press and ProActif Communications, Berkeley 2009
- Siewierski J.: *Struktura społeczna Wielkiej Brytanii*, [w:] *Współczesna Europa w procesie zmian*, J. Polakowska-Kujawa (red.), Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2006

- Sikorski T., Rutkiewicz M. (red.): *Graffiti w Polsce*, Carta Blanca, Warszawa 2011
- Skiba K., Janiszewski J., Konjo Konnak P.: *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011
- Skibiński J.: *Problemy normalizacji stosunków NRD-RFN*, PWN, Warszawa 1982
- Smith S.B.: *Portret monarchii: Elżbieta II*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2012
- Smolski R., Smolski M., Stadtmüller E.H. (red.): *Słownik Encyklopedyczny. Edukacja obywatelska. Polska i świat współczesny*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1999
- Solik R.: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Sztuki, Cieszyn 2007
- Stahl J., Lüdemann L.: *Street art*, Ullmann, Königswinter 2009
- Stępniewicz J.: *Mural gdański*, Wydawnictwo R & R, Radom/Gdańsk 2001
- Stępnik M. (red.): *Komunikowanie artystyczne*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2011
- Storey R.: *Street art*, London Franklin Watts, London 2013
- Sutherland A.: *Street art*, Wayland, London 2011
- Szkoła Praw Człowieka: teksty wykładów – Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Helsińska Fundacja Praw Człowieka: Wydawnictwo EXIT, Warszawa 1996
- Szopski M.: *Komunikowanie międzykulturowe*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005
- Sztompka P.: *Socjologia zmian społecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005
- Sztompka P.: *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007
- Sztuka świata (Tomy I-XVI), praca zbiorowa, Arkady, Warszawa 2012
- Szymanek K.: *Sztuka argumentacji: słownik terminologiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001
- Śliwowska A.: *Sztuka w procesie komunikacji kulturowej*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, Bączkowski B., Gałkowski P. (red.), Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji, Poznań 2008
- Świdrak K.: *13 wspomnień ze stanu wojennego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
- Taborska H.: *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996
- Tatarkiewicz W.: *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975
- Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki*, tom 2, *Estetyka średniowieczna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989
- Taylor L., Willis A.: *Medioznawstwo. Teksty, instytucje, odbiorcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013
- Toffler A.: *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985
- Tresidder J.: *Symbole i ich znaczenie*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001
- Wagner B.: *Politische Stencil Graffiti – Medium des Protests?*, GRIN Verlag, München 2011
- Walde C.: *Sticker City*, Thames & Hudson, London 2007
- Waloch J.: *Graffiti – sztuka czy wandalizm*, Wydawnictwa Caomer, Toruń 1991

- Ward M.: *50 najważniejszych problemów zarządzania*, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1997
- Waśkiewicz A.: *Przewodnik Młodego Obywatela*, Centrum Edukacji Europejskiej, Warszawa 2004
- Wawrzak-Chodaczek M., Baryluk M. (red.): *Komunikacja społeczna w świecie realnym*, Adam Marszałek, Toruń 2008
- Weitz M.: *The Role of Theory in Aesthetics*, [w:] *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956); przedruk [w:] *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford 2004
- Wilk-Reguła W.: *Królowa Elżbieta II. Wizerunek monarchii brytyjskiej*, Wyższa Szkoła Studiów Międzynarodowych, Łódź 2010
- Wiśniewska A.: *Duża solidarność, mała solidarność. Biografia Henryki Krzywonos*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010
- Wolbergs B., Krause D., Heinicke C.: *Urban illustration, Berlin: street art cityguide*, Gingko Press, Corte Madera 2007
- Wolle S.: *Wspaniały świat dyktatury*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003
- Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Nierenberg B., Marszałek-Kawa J. (red.): *Demokratyczne przemiany polskich mediów w latach 1989-2009*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010
- Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J., Groń K. (red.): *Komunikacja wizualna w reklamie, public relations i w prawie*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2013
- Wolpert S.: *Gandhi*, Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa 2003
- Zańko P.: *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012
- Zaraziński G.: *Komunikacja i media. Wprowadzenie*, Sprint, Siedlce 2006
- Zieliński Z.: *Niemcy – zarys dziejów*, Wydawnictwo Unia, Katowice 2003
- Zimmermann S.: *Berlin Street Art*, Prestel Publishing, Berlin 2005
- Zwoliński A.: *Obraz w relacjach społecznych*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004
- Żurko J. (red.): *Komunikacja międzykulturowa, wewnątrz-kulturowa, społeczna. Szkice socjologiczne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009

II. Artykuły w prasie

- Blisset L., Brunzels S.: *Zasady i sposoby oddziaływania partyzantki komunikacyjnej*, Przegląd Anarchistyczny 2009-2010, nr 10
- Błoński R.: *Krytyka codzienności w artystycznych praktykach twórców streetartowych*, Przegląd Anarchistyczny 2009, nr 9
- Bugajski L.: *Głos ulicy*, Polityka 1991, nr 25
- Caley S.: *Keith Haring interview*, Flash Art 1990, nr 153
- Chomątowska B.: *Malowana Dżungla*, Tygodnik Powszechny, 18.08.2013, nr 33
- Dance F. E. X.: *The „Concept” of Communication*, Journal of Communication 1970, nr 20

- Denham F.: *Legalna i nielegalna sztuka w przestrzeni publicznej*, Przegląd Anarchistyczny 2009, nr 9
- Dobesz J.: *Mur berliński*, Format 1991, nr 1/2
- Dyda E.: *Sztuka szablonu*, Format 1991, nr 1/2
- Flankowska J.: *Uwaga, tu spadają anioły*, Polityka 1998, nr 1
- Fligiel-Piotrowska A.: *Benedetto Crocego koncepcja sztuki*, Człowiek w kulturze 2003, nr 15
- Kostański M.: *Napisy na murach*, Magazyn Nigdy Więcej 2006, nr 15
- Kotowski P.: *Graffiti w sporcie*, Miesięcznik Kulturalny Studentów Politechniki Warszawskiej grudzień 2009, nr 48
- Kulik M.: *Z prawnokarnej problematyki graffiti*, Prokuratura i Prawo 2001, nr 2
- Macphee J.: *Sztuka uliczna i ruchy społeczne*, Przegląd Anarchistyczny 2009, nr 9
- Mejssner M.: *Graffiti - uliczna sztuka czy trybuna?*, Polityka 1992, nr 35
- Mokanek K.: *Socjologiczny fenomen graffiti*, Opcje 1999, nr 1
- Orliński W.: *Bunt synów: graffiti*, Gazeta Wyborcza, 19/20.05.2001
- Paczkowski D.: *Malarze pokojowi*, Magazyn Nigdy Więcej 2010, nr 17
- Paczkowski D.: *Nazizmu NIGDY WIĘCEJ na Allegro*, Magazyn Nigdy Więcej 2010, nr. 18
- Paczkowski D.: *Trzask łamanych stereotypów*, Magazyn Nigdy Więcej 2006, nr 15
- Pęczak M.: *Sprejowanie po ścianie*, Polityka 1995, nr 24
- Redłowska M.: *Kolorowa alternatywa*, Nowe Państwo 2001, nr 32/33
- Rostocki A.: *Graffiti – żywa kronika*, Plastyka w Szkole 1989, nr 5
- Skiba K.: *Krasnoludek zawłaszczony*, Wprost 2011, nr 21
- Stępień T.: *Poezja ulicy*, Opcje 2001, nr 3/4
- Szenrok P.: *Graffiti - sztuka ulicy?*, Artelier 1993, nr 2
- Śmigiel M.: *Forty pełne sztuki*, Gazeta Wyborcza, 10.10.2013
- *Taki 183 Spawn Pen Pals*, New York Times, 21.07.1971
- Toeplitz F.: *Bunt przeciwko nieludzkiemu miastu: czy graffiti przeżyje?*, Wiadomości Kulturalne 1996, nr 15

III. Akty prawne, kodeksy

- Karta Narodów Zjednoczonych, Dz.U. 1947, nr 23, poz. 90; kolejne poprawki: Dz.U. 1966, nr 7, poz. 41; Dz.U. 1974, nr 3, poz. 20
- Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej, Dz. Urz. UE 2010 C 83, s. 389
- Kodeks karny, Dz.U. 1997, nr 88, poz. 55
- Kodeks wykroczeń, Dz.U. 1971, nr 12, poz. 114
- Konwencja o Ochronie Prawa Człowieka i Podstawowych Wolności, Dz.U. 1993, nr 61, poz. 284
- Konwencja o Prawach Dziecka, Dz.U. 1991, nr 120, poz. 526
- Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych, Dz.U. 1977, nr 38, poz. 169
- Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych, Dz.U. 1977, nr 38, poz. 167

- Międzynarodowy Pakt Praw Politycznych i Obywatelskich, Dz.U. 1977, nr 38, poz. 167
- Powszechna Deklaracja Praw Człowieka Powszechna Deklaracja Praw Człowieka z dnia 10 grudnia 1948 r., A/RES/217 <http://www.un-documents.net/a3r217a.htm>
- Ustawa z dnia 6 września 2001 r. o dostępie do informacji publicznej, Dz.U. 2001, nr 112, poz. 1198
- Ustawa Zasadnicza dla Republiki Federalnej Niemiec, Art. 5 w przekładzie Aleksandra Marka http://www.warschau.diplo.de/contentblob/1710226/Daten/146068/Grundgesetz_dl_PL.pdf

IV. Netografia

Artykuły w internecie

- Akbar A., Valley P.: *Graffiti: Street art – or crime?*, The Independent, 16.07.2008, www.independent.co.uk
- Aksamit B.: *Street art – sztuka czy syf?*, Wyborcza.pl, 14.03.2014, <http://wyborcza.pl>
- Arms S.: *The Heritage Of Berlin Street Art And Graffiti Scene*, Smashing Magazine, 13.07.2011, www.smashingmagazine.com
- Brogan B.: *Gordon Brown gives supermarkets one year to start charging for plastic bags... or else*, The Daily Mail, 12.02.2008, www.dailymail.co.uk
- Dubrowska M.: *Mamy rondo Wolnego Tybetu. Na razie z szablonu*, Gazeta.pl, 20.07.2009, <http://warszawa.gazeta.pl>
- Franklin K.: *Banksy backs ban on plastic bags*, The Telegraph, 06.03.2008, www.telegraph.co.uk/news
- Goban-Klas T.: *Jima Banistera typologia mediów – próba uniwersalnej klasyfikacji medialnej*, www.up.krakow.pl/ktime/ref2009/goban.pdf
- Grupa Twożywo, Polityka.pl, 03.11.2009, <http://www.polityka.pl>
- Ixi Color: *Nie kupuję street artu dekoracyjnego*, MojeMiastoWarszawa.pl, 24.02.2012, www.mmwarszawa.pl
- Kalicki W.: *Z ulicy siła*, Gazeta.pl, 17.03.2011, <http://warszawa.gazeta.pl>
- Keith Haring *paints mural on Berlin wall*, New York Times, 24.10.1986, <http://www.nytimes.com>
- Kołakowski L.: *Po co nam prawa człowieka*, Wyborcza.pl, 09. 12.2010, <http://wyborcza.pl>
- Krajewski M.: *Czy obrazy na nas działają? Zapomniane pytanie socjologii wizualnej?*, Tekst wystąpienia podczas V Tygodnia Nauk Humanistycznych w Białymstoku, maj 2006, <http://krajewskimarek.blox.pl/html>
- Krzanowski A.: *Kolorowe graffiti ubarwiło szare osiedle*, Krosno24.pl, 24.08.2009, www.krosno24.pl
- Kuc M.: *Królowa Elżbieta II w oczach artystów*, Rzeczpospolita.pl, 07.07.2012, www.rp.pl
- Michał Kubieniec: *Street art ma burzyć granice*, MojeMiastoSilesia.pl, 23.10.2012, www.mmsilesia.pl
- Mrowiec M.: *W ludziach wyzwala się pozytywna energia*, Dziennikpolski24.pl, 02.04.2013, www.dziennikpolski24.pl

- Newman M.: *Art: Battle lines drawn over Banksy's Mild Mild West*, Mirror.co.uk, 07.04.2009, <http://blogs.mirror.co.uk>
- Noch J.: *Holocaust pogłębia kryzys w Niemczech. Berlin zobowiązał się do wypłaty kolejnych setek milionów euro ofiarom wojny*, NaTemat.pl, 30.05.2013, <http://natemat.pl>
- Pietkiewicz A.: *Street art – komunikacja masowego rażenia*, Ikonosfera. Studia socjologii i antropologii obrazu, 2011, nr 3, http://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Aleksander_Pietkiewicz_Street_art.pdf
- *Portret Jana Pawła II na ulicznym murze*, PAP.pl, 02.04.2007, www.naukawpolsce.pap.pl
- *Premier Cameron: reklamówek ma być mniej albo zaostrzę prawo*, Wyborcza.biz, 29.09.2011, <http://wyborcza.biz>
- *Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Art & Research 2, no. 1, 2006, www.artandresearch.org.uk
- *Spór Fydrycha z władzami Wrocławia o krasnoludka*, Newsweek.pl, 27.02.2012, <http://polska.newsweek.pl>
- *Stokes Croft riot-damaged Tesco due to reopen*, BBC.co.uk, 10.03.2011, www.bbc.co.uk
- Szpak M., Pawlik P.: *Pierońskie artyści: street art*, Ultramaryna.pl, www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=450
- Tomczuk J.: *Jest fajnie, baw się i pracuj. Rozmowa z Mariuszem Liblem i Krzysztofem Sidorkiem*, Magazyn Sztuki, nr 30/2004, <http://magazynsztuki.eu>
- *Umorzono postępowanie ws. zniszczenia muralu papieskiego*, Gazeta Krakowska, 07.10.2013, www.gazetakrakowska.pl
- Wosik P.: *Outsourcing mózgu w outdoorze*, Press.pl, 08.08. 2013, www.press.pl/opinie
- *ZBIOK do L.U.C.-a: Twoje murale to bezczelna reklama. Ściany zostaw nam*, MojeMiastoWrocław.pl, 16.12.2011, <http://www.mmwroclaw.pl>
- Zboralska K.: *Z miejskich murów na salony*, Rzeczpospolita, 20.12.2012, www.ekonomia.rp.pl
- Ziarkiewicz R.: *Sztuka musi przestać być sztuką, aby ponownie stać się sztuką*, Magazyn Sztuki, 12.05.2006, <http://magazynsztuki.eu>

Strony internetowe

- <http://alternativeberlin.com>
- <http://architekturakomunikatuwizualnego.blogspot.com>
- <http://ccdlibraries.claremont.edu>
- <http://ce.vizja.pl/en/issues/volume/5/issue/3>
- <http://chazme718.blogspot.com>
- <http://czarnobyl-xter.blogspot.com>
- <http://daim.org>
- <http://efkm.lft.pl>
- <http://epp.eurostat.ec.europa.eu>
- <http://globalstreetart.com>

- <http://hendrikbeikirch.com>
- <http://home.ekosystem.org>
- <http://hutchpiece.co.uk>
- <http://jakub-chanko.blogspot.com>
- <http://jaremadrogowski.com>
- <http://keithharingfoundationarchives.wordpress.com>
- <http://mahakala.home.pl/archiwum.3fala>
- <http://mobstr.org>
- <http://muraledganskaspa.pl>
- <http://news.onepoll.com/brits-admits-racist>
- <http://photos.travellerspoint.com>
- <http://polakpotrafi.pl>
- <http://portalwiedzy.onet.pl>
- <http://sepeusz.blogspot.com>
- <http://stencilarchive.org>
- <http://streetartdoping.org>
- <http://streetartlondon.co.uk>
- <http://zabou.me>
- <http://zbiok.net>
- <https://catalogue.ic.nhs.uk>
- <https://twitter.com>
- majorfydrych.blog.onet.pl
- www.3fala.art.pl
- www.amiright.com
- www.artboomfestival.pl
- www.artcrimes.org
- www.bd.pl
- www.blizejkonsumenta.pl
- www.blublu.org
- www.bristol-street-art.co.uk
- www.cbos.pl
- www.change.org
- www.danieldoebner.de
- www.dontpaniconline.pl
- www.duluxletscolour.pl
- www.dw.de
- www.facebook.com
- www.farbfieber.de
- www.fatcap.com
- www.flickr.com

- www.fryderykwarszawie.pl
- www.galeriamur.pl
- www.gilson society.pl
- www.goethe.de
- www.goinart.net
- www.graffikgallery.com
- www.grafwizje.pl
- www.haring.com
- www.historiasztuki.com.pl
- www.hypocritedesign.com
- www.jmundinger.de
- www.jugendring-duesseldorf.de
- www.knotenpunkt13.de
- www.marzec1968.pl
- www.mauermuseum.de
- www.m-city.org
- www.nigdywiecej.org
- www.openwallsgallery.com
- www.otecki.com
- www.peterkuper.com
- www.pomaraneczowa-alternatywa.org
- www.prsc.org.uk
- www.puszka.waw.pl
- www.royalcollection.org.uk
- www.spaceunity.net
- www.stat.gov.pl
- www.stencilrevolution.com
- www.stencil-spray.de
- www.streetartbln.com
- www.streetartlocator.com
- www.streetartnews.net
- www.streetartutopia.com
- www.streetartview.com
- www.streetsy.com
- www.tate.org.uk
- www.tatestreetart.com
- www.tatsachen-ueber-deutschland.de
- www.tattooefest.pl
- www.theartofnickwalker.com
- www.twozywo.art.pl

- www.ukstreetart.co.uk
- www.undenk.com
- www.unurth.com
- www.urbangallery.de
- www.v9.bzzz.net
- www.waras.pl
- www.woostercollective.com
- www.wypiszwymaluj.com
- www.xoooox.com
- www.youtube.com

Spis fotografii

Fot. 1.1. Malowidła w grocie Lascaux

Fot. 1.2. Odbite dłonie z El Castillo

Fot. 1.3. Ryty z Val Camonica

Fot. 1.4. Malowidła w grobowcu Tutanchamona

Fot. 1.5. Malowidło naścienne w pałacu Zimri Lim

Fot. 1.6. Malowidło naścienne w Pompejach – para

Fot. 1.7. Adam i Ewa - fresk z rzymskich katakumb

Fot. 1.8. Malowidła naścienne w Santa Maria Antiqua

Fot. 1.9. Sgraffito

Fot. 1.10. Fresk w Kaplicy Sykstyńskiej

Fot. 1.11. Al secco – Kalwaria Wileńska

Fot. 1.12. Tag – taki183

Fot. 1.13. Mural na Murze Berlińskim

Fot. 1.14. Blek le Rat – szablon

Fot. 1.15. Jef Aerosol – szablon

Fot. 1.16. Miss.tic – szablon

Fot. 1.17. Banksy – szablon

Fot. 1.18. Pomarańczowa Alternatywa – szablon

Fot. 1.19. Dan Witz – sticker

Fot. 1.20. Zapaśnik Andre – stickier

Fot. 1.21. Mural – Belfast

Fot. 1.22. Malarstwo iluzjonistyczne – graffiti 3D

Fot. 2.1. Regenbogenfabrik

Fot. 2.2. Galeria Murr

Fot. 2.3. Forma przyklejana – Soon

Fot. 2.4. Duch Soho

Fot. 2.5. Wykopmy rasizm ze stadionów

Fot. 2.6. Mural Silva Rerum

Fot. 2.7. Bombing Middle England – Banksy
 Fot. 2.8. Mężczyzna w meloniku – Nick Walker
 Fot. 2.9. Bomba – D*Face
 Fot. 2.10. Dziecko siedzące na bombie – Alias
 Fot. 2.11. Mała Lucy – El Bocho
 Fot. 2.12. Dziewczyna – XOOOOX
 Fot. 2.13. Graffiti dla Tybetu – 3Fala
 Fot. 2.14. Mural Kolory Zbioka – Zbiok
 Fot. 2.15. Zimbardo – Jakub Chańko
 Fot. 2.16. Mural – Monstfur
 Fot. 2.17. Mural. Zamalowujemy stereotypy – 3Fala
 Fot. 2.18. Genetycznie Molestowane Organizmy – 3Fala
 Fot. 2.19. Pozory myślą, dowód nie, czyli Alkohol. Tylko dla pełnoletnich
 Fot. 2.20. Partia
 Fot. 2.21. Motyl Peweksu w Łodzi
 Fot. 2.22. Mural reklamowy Coca-Coli w Hackney Wick
 Fot. 4.1. Droga Krzyżowa
 Fot. 4.2. Broadwater Farm Estate Peace
 Fot. 4.3. Time for peace, time to go
 Fot. 4.4. The Mild Mild West
 Fot. 4.5. Very Little Helps
 Fot. 4.6. Bowie to the Queen
 Fot. 4.7. Pod Sępami
 Fot. 4.8. Checkpoint Charlie
 Fot. 4.9. Twarze Berlina
 Fot. 4.10. Natura-Kultura-Lifestyle
 Fot. 4.11. Bomb the world
 Fot. 4.12. Na uwięzi
 Fot. 4.13. Syrenka
 Fot. 4.14. Krasnal – Pomarańczowa Alternatywa
 Fot. 4.15. Koloseum
 Fot. 4.16. Mural papieski
 Fot. 4.17. Genetycznie Molestowane Organizmy
 Fot. 4.18. Siataniści

Spis tabel

Tabela 1. Wytwory sztuki ulicznej poddane analizie

Aneks

ANEKS NR 1

Pytania skierowane do artystów ulicznych:

1. Czy uważasz, że sztuka uliczna może pełnić funkcję kanału komunikacji (swego rodzaju medium), poprzez który komentujemy i poznajemy rzeczywistość społeczną?
2. Czy przystępując do pracy jako twórca, bierzesz pod uwagę (uwzględniając, analizując, przewidyując) to, w jaki sposób Twój przekaz wpisuje się w kontekst społeczny, jak go komentuje albo co dzięki niemu zyskuje?

Hutch – artysta uliczny pochodzący z Brighton. Od ponad 10 lat działa na międzynarodowej scenie streetartowej. Głównymi formami wykorzystywanymi przez artystę są szablony i przyklejki. W kręgu zainteresowań artystycznych twórcy pozostaje erotyka, estetyka lat 50. oraz muzyka. Zob. <http://hutchpiece.co.uk>

Ad. 1 Tak. Niektórzy artyści tworzą, żeby coś komentować. Dla innych jest to tylko zabawa, jednak poprzez wykorzystane narzędzia i ona coś mówi. Są i tacy, którzy łączą rozrywkę, jaką daje im sztuka, z możliwością poruszenia ważnych społecznych kwestii.

Ad. 2 Na moje prace największy wpływ ma otoczenie, w którym się wychowałem – i to ono zaprzęta moje myśli. I choć czasem zastanawiam się nad tym, jak przedstawić to, o czym myślę, aby zrozumieli również inni, zaczynałem malować dla zabawy i to ona pozostanie zawsze nadrzędnym celem, dla którego sięgam po spray.

Zabou – brytyjska artystka uliczna, ilustratorka i graficzka pochodzenia francuskiego. Po ukończeniu studiów licencjackich na katolickim uniwersytecie w Angers przeprowadziła się do Londynu, aby kontynuować naukę. W 2012 rozpoczęła malowanie wielkich murali inspirowanych kulturowym i artystycznym ruchem wschodniego Londynu. Główną formą wykorzystywaną przez artystkę są wielkoformatowe szablony. W jej pracach najczęstszym motywem są zwierzęta – czarno-białe, lecz z kolorowymi akcentami. Artystka wypowiada się w kwestiach politycznych, a także manifestuje sprzeciw wobec świata reklam i konsumpcjonizmu. Zob. <http://zabou.me>

Ad. 1 Tak, podobnie jak wszystkie formy sztuki, tak i sztuka uliczna jest medium, które ułatwia dzielenie się opiniami i komentowanie rzeczywistości społecznej. Co więcej – jej esencją jest walka i krytyka systemów: politycznych, finansowych, społecznych. Jest wolna, dostępna dla wszystkich i nie poddaje się cenzurze. To wszystko sprawia, że staje się wręcz perfekcyjnym narzędziem ułatwiającym dzielenie się ideami.

Ad. 2 *Moje prace nie skupiają się na konkretnych kwestiach społecznych. Najczęściej korzystam z uniwersalnej koncepcji, która może być rozumiana globalnie. Jednak, podobnie jak dla większości artystów ulicznych, jest dla mnie bardzo ważne, aby moje prace wpisywały się w jakiś sposób w otoczenie, w którym powstają. Nie wybieram miejsc bezrefleksyjnie.*

Mobstr – brytyjski artysta uliczny mieszkający w Londynie. W swoich pracach wykorzystuje przede wszystkim słowa. Proste, aczkolwiek silnie nacechowane emocjonalnie zdania odnoszą się do otaczającej go rzeczywistości. Wydzźwięk jego prac oscyluje pomiędzy ironią a żartem, przy których wykorzystaniu artysta wyraża ważne treści. Zob. <http://mobstr.org>

Ad. 1 *Tak!*

Ad. 2 *Tak. W przypadku sztuki ulicznej wszystko zależy od kontekstu. Wszystko jest kontekstem.*

Undenk – grupa artystów ulicznych działająca głównie w podziemiu. Ze względu na półkonspiracyjny charakter liczba członków nie jest znana. Wiadomo, że twórcy wywodzą się przede wszystkim z Niemiec i Austrii. Ich prace można odnaleźć na całym świecie. Nazwa grupy pochodzi od niemieckiego tłumaczenia terminu *crimethink* pochodzącego z „nowomowy”, czyli języka totalitaryzmu opisanego w powieści George’a Orwella „Rok 1984”. Główna forma artystyczna wykorzystywana przez Undenk to vleпки. Zob. również www.undenk.com

Ad. 1 *Sztuka uliczna jest swego rodzaju zadrażnieniem w przestrzeni publicznej i jako taka może mieć bardzo duży wpływ na rzeczywistość społeczną, komentować ją. Stanowi przeciwwagę dla wszechobecnych przekazów marketingowych jak np. billboardy, które przytłaczają i najczęściej na każdym kroku przypominają, na co nie możemy sobie pozwolić (wakacje, dom, luksusowe ubrania, samochody). Sztuka uliczna najgłośniej krzyczy przeciwko uciążliwemu konsumpcjonizmowi. Należy też pamiętać o obrazach (przede wszystkim szablonach) politycznych.*

Ad. 2 *Najprawdopodobniej wszyscy artyści uliczni cierpią z powodu autocenzury związanej z kompetencjami odbiorców. Wy tłumaczenie pewnych zjawisk poprzedza długi proces myślowy. Jedno jest jednak pewne, gdy jadę rowerem i mijam na swojej drodze 20 billboardów, które zachęcają mnie do zakupów głównianych produktów, czuję się przytłoczony i zniesmaczony, wręcz gwałcony psychicznie i mentalnie. Chciałbym zniszczyć je wszystkie i zwrócić uwagę innych na problem zaśmiecania przestrzeni, abyśmy wszyscy mogli głębiej odetchnąć i poczuć ulgę.*

Johannes Munding – niemiecki artysta uliczny mieszkający w Berlinie. Jego kolorowe postacie, fantastyczne rysunki i malowidła ściennie wtapiają się całkowicie w fasady budynków i ciemne zakamarki miast, w których można je znaleźć. Zob. www.jmundinger.de

Ad. 1 *Sztuka uliczna to swego rodzaju reklama przestrzeni publicznej. Jednak to, czy stanie się medium, zależy od artysty. Dla wielu twórców murali obraz jest bardziej artystyczną formą zabawy kolorem i kształtem niż wyrazem politycznych opinii. Bezsprzecznie jednak sztuka uliczna może pełnić funkcję kanału komunikacji. Za przykład mogą tu posłużyć coraz częściej widoczne na murach szabloni czy slogany. Takie zaangażowane obrazy pokazują, jak bardzo i w jakim kontekście polityka jest obecna w danej przestrzeni. Co możemy powiedzieć o przestrzeni, w której widzimy swastyki, a co o takiej, gdzie dominują antykapitalistyczne hasła? Nie wiem jednak, na ile obrazy uliczne mają wpływ na takich ludzi, którzy z założenia nie mają umysłów otwartych na przedstawiany kontekst społeczny, którzy nie są nim zainteresowani.*

Ad. 2 *To zależy. Czasem moje prace są komentarzem, czasem jednak znacznie ważniejszą rolę odgrywa kompozycja, kolor czy aspekt poetycki.*

XOOOOX – niemiecki artysta uliczny urodzony w 1979 roku. Tworzone przez niego szablony utrzymane są w stylistyce *fashion*, z kobietami niczym z okładek pism modowych na pierwszym planie. Sięgając po taką stylistykę, artysta podejmuje walkę z wszechogarniającym natłokiem reklam. Zob. również. www.xoooox.com

Ad. 1 *Myślę, że to zależy od obrazu. Jeśli dostrzegasz przekaz albo przeczuwasz jego sens, wówczas do Ciebie przemawia. Jeśli nie – to nie.*

Ad. 2 *Nie. Myślenie o kontekstach społecznych podczas pracy jest [...] swego rodzaju blokadą, która przeszkadza twórczo działać. Nie możesz myśleć za dużo o przekazie czy sposobie odbioru twoich prac przez publiczność.*

ECB Hendrik Beikirch – niemiecki artysta uliczny działający na scenie streetartowej od połowy lat 90. W swoich pracach używa jedynie czerni i bieli. Główną formą wykorzystywaną przez artystkę są murale z ludzkimi twarzami i malującymi się na nich emocjami. Zob. <http://hendrikbeikirch.com>

Ad. 1 *Wierzę, że tak. I nie mówię tu wyłącznie o muralach czy szablonych, lecz także o graffiti i wszystkich formach sztuki publicznej. Moim zdaniem już to, że w jakimś miejscu widzimy graffiti, jest komentarzem do rzeczywistości społecznej, w której zostało namalowane. Nawet prosty podpis jest pozostawionym przez kogoś komentarzem.*

Ad. 2 Oczywiście. To jest główny punkt, zanim zacznie się tworzyć w przestrzeni publicznej. Moje prace zawsze są integralną częścią otoczenia, w którym powstają. Wpisują się w kontekst architektoniczny, środowiskowy czy po prostu międzyludzki. To jest właśnie największa różnica między sztuką uliczną a tą pokazywaną w muzeach czy galeriach. Przykład: zawsze swoje prace opatruję komentarzem tekstowym, żeby niejako uchylić odbiorcom drzwi do lepszego (a może po prostu pożądanego przeze mnie) zrozumienia obrazu. Staram się przy tym używać takiego języka, jakim posługują się mieszkańcy miasta czy kraju, w którym maluję. W miejscach, gdzie niemal nikt nie mówi po angielsku, używanie anglojęzycznych napisów byłoby mało rozsądne.

DAIM – niemiecki artysta uliczny, grafficiarz. Swoją popularność zawdzięcza przede wszystkim pracom w technice 3D, które stały się jego znakiem rozpoznawczym. Pod względem technicznym uznawany jest za jednego z najlepszych twórców graffiti na świecie. Zob. <http://daim.org>

Ad. 1 Każda forma sztuki ulicznej, czyli wypowiedź w przestrzeni publicznej, jest sposobem komunikacji. Historia graffiti jest tego doskonałym przykładem. Obrazy w przestrzeni mogą być także wyrazem buntu. To sprawia, że stają się tubą nagłaśniającą konflikty kulturowe i społeczne. Współpraca artystów między sobą, jak i kooperacja z innymi zaangażowanymi w daną sprawę podmiotami, zwłaszcza w przypadku klasycznego graffiti pełni funkcje socjalizacyjne.

Ad. 2 Moje prace bardzo często tworzę od podstaw w wybranym miejscu, bez względu na to, czy umieszczone są w przestrzeni publicznej, czy we wnętrzach takich jak muzea. Poprzez budowę i zastosowanie liternictwa staram się przekraczać zarówno osobiste, jak i wizualne granice. Oczywiście, że jest dla mnie ważny kontekst. Stanowi on wyraz moich doświadczeń i obserwacji, które przelewam na swoje prace. Bardzo ważną część mojej pracy stanowi analiza otoczenia (społeczeństwa, polityki, rodziny), które ma wpływ na moją interpretację rzeczywistości i osobisty komentarz wyrażony w obrazie.

Daniel Doebner (BESOK) – artysta urodzony w 1974 roku w Niemczech, od 10 lat mieszka w Amsterdamie. Na scenie streetartowej od początku lat 90. Studiował ilustrację w Wyższej Szkole Zawodowej w Monastyrze (Fachhochschule Münster). Jest wszechstronnym artystą, który lubi eksperymentować zarówno z technikami, jak i powierzchniami, na których tworzy. Zob. www.danieldoebner.de

Ad. 1 Tak, jak najbardziej. Dla wielu artystów ulicznych ich prace są właśnie takim komentarzem. Moim zdaniem większość artystów jest jednak bardziej skupiona na samej sztuce niż na jej przekazie.

Ad. 2 *Szczerze powiedziawszy, muszę przyznać, że prawie nigdy. Owszem, czasem zdarza mi się komentować jakieś polityczne wydarzenia, jednak nie jest to mój główny cel. Żyję sobie swoim własnym życiem i maluję tylko to, co chcę. Nie zastanawiam się nadmiernie, jak inni odbiorą moją pracę.*

Dariusz Paczkowski – polski artysta uliczny, od 1987 roku tworzący w nurcie zaangażowanej społecznie sztuki ulicznej. Absolwent Akademii Innowatorów Społecznych. Współzałożyciel grupy artystycznej 3Fala. Więcej informacji w podrozdziale 2.1.2.3. Zob. również <http://www.3fala.art.pl/dariusz-paczkowski>

Ad. 1 *Żeby odpowiedzieć na to pytanie, warto cofnąć się do czasów, gdy swoboda wypowiedzi była w naszym kraju ograniczona. Cenzura lat 70. i 80. nie pozwalała korzystać z wolności słowa, zwłaszcza gdy słowo to godziło w ówczesne władze. W takich warunkach jednym z nielicznych miejsc nieograniczonego wyrazu była ulica. Malowanie na murach, mimo że nie zawsze bezpieczne i często nietrwałe, stanowiło symbol sprzeciwu. Ulice polemizowały z oficjalnymi komunikatami.*

Dziś ulice krzyczą. Wypełniona reklamami przestrzeń nie skłania do głębszych przemyśleń, a często wręcz drażni. Tym bardziej ważne stają się przekazy wnoszące do niej coś więcej niż bezrefleksyjny konsumpcjonizm. Sztuka uliczna jest szansą na „uczłowieczenie” takiej przestrzeni, oddanie choćby jej części społeczeństwu. Nagłośnienie w formie zaangażowanego obrazu spraw bliskich ludziom, tematów często trudnych – daje taką szansę.

Ad. 2 *Kontekst społeczny jest dla mnie niemal zawsze punktem wyjścia. Nie tylko jeśli chodzi o przekaz, lecz także o kwestie organizacyjne. Zanim zaczynam malować, staram się o pozwolenie na umieszczenie pracy w danej przestrzeni. Jeśli chcę nagłośnić jakiś problem, muszę mieć pewność, że nie zniknie on za kilka dni z powodów formalnych. Zwłaszcza że to, co robię, angażuje wielu ludzi. Do współpracy zapraszam najczęściej osoby lub organizacje, których obrazowany przeze mnie temat bezpośrednio dotyczy. Wiem, że nikt lepiej od nich nie będzie w stanie zwrócić mi uwagi na to, co naprawdę ważne. Takie konsultacje społeczne są bardzo owocne. Do tej pory udało mi się zrealizować projekty m.in. z osobami niepełnosprawnymi, np. dotkniętymi autyzmem czy niewidomymi. Malowałem też z ludźmi leczącymi się z różnego rodzaju uzależnień, ale i seniorami czy dziećmi. Poznając ich punkt widzenia, staję się twórcą świadomym. Moje wieloletnie doświadczenie pozwala mi myśleć, że to dobra droga, z której nie zamierzam zbaczać.*

Czarnobyl – polski artysta uliczny pochodzący z niewielkiej miejscowości na Podkarpaciu, obecnie mieszkający na stałe w Berlinie. Szablony zaczął wycinać w latach 80. jako młody anarchizujący punk. Dziś jest jednym z najbardziej znanych polskich artystów ulicznych, którego fotorealistyczne prace cieszą się uznaniem na całym świecie. Zob. <http://czarnobyl-xter.blogspot.com>

Ad. 1 Sztuka uliczna oczywiście pełni funkcję komunikacji, niekoniecznie jako przekaz „direct”. Dużo widzimy malarstwa dekoracyjnego. Natomiast jeden ważny aspekt: dzisiaj młodych ludzi uwrażliwia się na sztukę. Spotykamy się na wystawach graffiti i street artu. Innymi słowy tworzymy kulturę, która nie była przekazywana w szkołach w tak atrakcyjny sposób. Dopiero po tym nowym zastrzyku street artu wracamy do muzeów narodowych, by spojrzeć np. na *Matejkę* z nowej perspektywy. Tu można rozwinąć ten punkt widzenia w wielu kierunkach: moda, muzyka, subkultury etc. Tak tworzy się i rozwija w coraz większym tempie komunikacja międzyludzka. Lata, w których dorastałem w Polsce, były szare i monotonne, co dobrze wpływało na rozwój ludzi kreatywnych, którzy tę codzienność chcieli zmienić. Tu nasuwa mi się dużo myśli. Kiedyś prowokowałem wyglądem na ulicach (kolczyki, kolorowe włosy). Nie używałem wtedy tego terminu, dzisiaj jestem bardziej świadomy. Jedną rzecz chciałem już wtedy przekazać swoim krzykliwym wyglądem: tolerancję. Wtedy też były szablony jako forma wypowiedzi. Małe formaty odbijane w pośpiechu, antysystemowe, antyklerykalne etc. – za to można było trafić za kratki. Nie było wtedy billboardów, reklam coca-coli. Ulice były szare, więc format małej kartki w kolorze czerwonym był bardzo widoczny, to działało. Dzisiaj mieszkamy na śmietniku informacji. Musieliśmy się nauczyć to wszystko filtrować. Pomijając fakt, że to na nas podświadomie oddziałuje. Reklamy, które się na nas, konsumentów programuje. To silne narzędzie – sztuka manipulacji. Powtarzam: sztuka. Brudne ulice – niechciany wizerunek miasta, ale wszędzie nas otaczające. Nadają smak temu miejscu. Czujemy smak i wyczuwamy charakter tubylców. To dla mnie sztuka naturalna, którą nieświadomie kreuje człowiek – i natura.

I teraz sztuka młoda, street art – coś mogę o niej powiedzieć... Oczywiście, jako pasywny odbiorca – lubię i się cieszę, gdy ją widzę. Duże formaty dają mi siłę wewnętrzną, lepsze samopoczucie i czuję się przy tym mile widziany. Ponieważ malując, artysta chce, by [dzieło] było oglądane, czuję się więc zaproszony. To mile.

Ad. 2 Tematy, które są poruszane, często są dekoracyjne. W moich pracach jest duże zróżnicowanie, ciągnę kilka tematów. Jestem egoistą, który tworzy „pod swój smak”, a dopiero później pojawia się odbiorca i to czyta, odbiera. A może po prostu [praca] tylko na niego oddziałuje. Trudno mi o tym pisać; nie wiem, jak to najprościej zdefiniować i może właśnie dlatego, że jest to niezdefiniowane, nie jest procesem zakończonym. Jestem w trakcie i im dłużej ten proces trwa, tym silniej motywuje mnie do malowania. Nie jestem klasycznym artystą, który ma jakiś temat – to dla mnie zbyt ciasna klatka. To jest po prostu fascynacja. Chyba to właśnie powinien podświadomie odczuwać odbiorca. Może po prostu odwróć kota ogonem: co ty czujesz, widząc moje prace?

Pan Jarema, czyli Jarema Drogowski, rocznik 1984 roku. Ukończył studia na Wydziale Grafiki Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2007 r. uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Władysława Winieckiego i Błażeja Ostoi-Lniskiego. Autor ogromnych wylepianych na murach „organizmów” (sygnowanych „Pan Jarema”), które gdzieś tam można jeszcze zobaczyć w warszawskiej przestrzeni publicznej. Zob. <http://jaremadrogowski.com>

Ad. 1 *Zaczniemy od tego, że sztuka ulicy nie jest tworem oderwanym, abstrakcyjnym. Jest oczywiście ściśle połączona z tym, co można nazwać społeczeństwem. Dowodem na to, że każdy street art, zły czy dobry, w ten czy inny sposób łączy się z systemem społecznym, jest to, że nie zachwycamy się przypadkowymi zaciekami (grzybem) na ścianie, korozją. A przynajmniej nie robimy tego do momentu, kiedy jakiś artysta nie określi tego jako sztukę. Za każdym artystycznym gestem, lepszym czy gorszym, kryje się przekaz (nieraz banalny), a to zawsze w jakiś sposób obrazuje problemy lub potrzeby społeczne.*

Ad. 2 *Jako twórca jestem raczej odpowiedzialny i zawsze zastanawiam się, jak odpowiednio przedstawić temat, żeby przekaz był taki jak zakładam, sporo też myślę o konsekwencjach swoich działań.*

Jakub Chańko – artysta młodego pokolenia zaangażowanego nurtu street artu. Działalność twórczą w przestrzeni publicznej rozpoczął w 2010 roku. Mimo że działa legalnie, przez długi czas nie podpisywał swoich obrazów. Jego najbardziej znane prace to: „Stop inwigilacji i kontroli ze strony państwa”, podobizna Philipa Zimbardo czy mural o świecie konsumpcji i nadchodzącym upadku cywilizacji technologicznej namalowany w Szczecinie. Więcej informacji w podrozdziale 2.1.2.3. Zob. również <http://jakub-chanko.blogspot.com>

Ad. 1 *Myślę, że sztuka uliczna może odgrywać rolę takiego medium, chociaż według mnie malunków komentujących otaczającą nas rzeczywistość jest stosunkowo niewiele. No chyba że brak komentarza czy też uwidocznienie wewnętrznej pustki autora uważamy za komentarz sam w sobie. Z ciekawszych twórców wymienilibym natomiast Trzecią Falę oraz autorów sporadycznych akcji na billboardach (tych nie bojących się podejmować kontrowersyjnych i prowokacyjnych tematów), a także niektórych grafficiarzy. Z zagranicznych artystów ciekawą postacią jest natomiast Ron English czy Blek Le Rat.*

Ad. 2 *Gdy coś maluję, zawsze biorę pod uwagę to, jak przekaz pracy podziała na otoczenie. Priorytetem jest jednak pierwotna chęć wyrażenia czegoś, nie zaś to, jak praca wpisze się w kontekst społeczny. To, co robię, czasami jednak modyfikuję (pod względem formy, nigdy początkowej treści), tak aby praca była czytelna, czasem mniej kontrowersyjna, czasem bardziej – w zależności od nastrojów społecznych oraz tego, co dokładnie chciałbym uzyskać. Postępuję zgodnie z malarskim Tao :-)*

Zbiok, czyli Sławomir Czajkowski. Urodzony w 1981 roku artysta uliczny związany ze środowiskiem wrocławskiego street artu. Jego zaangażowane społecznie prace można oglądać m.in. na ulicach Niemiec, Włoch, Stanów Zjednoczonych, Czech oraz Francji. W swoich pracach często operuje metaforą, ucieka się do zabawy kolorem. Laureat Grand Prix w 9. Konkursie im. Gepperta dla debiutujących polskich malarzy w 2009 roku. Otrzymał Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Więcej informacji w podrozdziale 2.1.2.3. Zob. również <http://zbiok.net>

Ad. 1 Wszystko zależy od sposobu użycia i intencji. W pewnym sensie każdy obraz, mural, szablon jest informacją o rzeczywistości społecznej. Zaczynając od kontekstu lokalnego, czyli otaczającej architektury, jej stanu, ludzi zamieszkujących konkretny kwartał możemy uzyskać sporo informacji – kto tu mieszka i dlaczego. Analizując treść i formę, możemy się dowiedzieć, kim jest twórca, czym się fascynuje, gdzie się wychował i jakie wyznaje ideały. Wydaje mi się, że bystre oko może dostrzec każdy z tych atrybutów, tylko trzeba czytać między wierszami. Generalnie w sztuce cenię to, co jest pomiędzy – zamiast wprost podanej informacji, bo sztuka jest narzędziem wyobraźni.

Ad. 2 Oczywiście, ale podstawowe pytanie: jak szeroki jest zakres działania lokalnego kontekstu. Lokalność jest dla mnie pojęciem względnym i jest to o tyle ważne, że w znacznym stopniu determinuje komunikat artysty. Świadoma praca w przestrzeni publicznej jest o tyle trudna, że każda realizacja jest rodzajem zaburzenia, wstrząsu dokonanego w konkretnej enklawie. Wiele razy miałem wątpliwości co do sensu sięgania do samego korzenia przy okazji kolejnych realizacji malarskich, ponieważ jedyny wniosek, jaki wynikał z prób omówienia treści, to fakt, że moja działalność absolutnie w żaden sposób nie załatwi żadnych konkretnych problemów, z którymi zmagają się mieszkańcy. Sztuka nie jest w stanie realizować konkretnych potrzeb, nie wyremontuje klatki schodowej. Sztuka polega na refleksyjności.

Chazme718 – polski artysta uliczny urodzony w 1980 roku. Absolwent Politechniki Warszawskiej, kierunku Architektura i Planowanie Przestrzenne. Od lat 90. jeden z głównych przedstawicieli polskiej sceny street artu. Maluje przede wszystkim murale. Zob. również <http://chazme718.blogspot.com>

Ad. 1 Sztuka uliczna moim zdaniem może bez problemu pełnić taką funkcję. A czy pełni? Sztuka uliczna to bardzo pojemny pojęciowo worek. Bo tak naprawdę ile osób nią się zajmujących, tyle różnych, często skrajnie innych poglądów i osobistego podejścia do tego, jak się to robi. Niektórzy skupiają się na czysto wizualnym ingerowaniu w przestrzeń, innych interesuje przekazanie treści, a kolejni będą szukać rozwiązań łączących te możliwości. Ilu twórców, tyle światów.

Ad. 2 Wszystko zależy od projektu:) Zawsze staram się brać pod uwagę przestrzeń, w której pracuję. Jeśli projekt ma na celu opowiedzenie jakiejś historii lub bycie komentarzem – robię tak, aby był. Innym razem może być projektem, w którym staram się powiązać go graficznie z otoczeniem. Poza tym mam jeszcze całe pole możliwości wynikające z połączenia powyższych dwóch typów podejścia do pracy.

M-city – czyli Mariusz Waras. Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Autor kilkuset murali, które można zobaczyć m.in. na ulicach Sao Paulo, Rio de Janeiro, Londynu, Pragi, Paryża, Budapesztu czy Warszawy. Jego sztandarowe prace to przede wszystkim wielkie jednokolorowe murale. Zob. również <http://www.m-city.org>

Ad. 1 W zasadzie nie, komunikat zazwyczaj jest skierowany do osób z tego samego środowiska.

Ad. 2 *Staram się, ale jest to najczęściej niemożliwe, bo nie można tego sprawdzić. Zwłaszcza jeżeli projekt jest np. po drugiej stronie oceanu. Jeżeli jest jakiś kontekst, występuje on często na zasadzie czystego przypadku.*

Otecki – czyli Wojciech Kołacz. Absolwent grafiki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom u prof. Eugeniusza Geta-Stankiewicza). Na co dzień zajmuje się grafiką warsztatową i ilustracją. Na polskiej scenie streetartowej od końca lat 90. Maluje murale, umieszcza prace papierowe wykonywane tradycyjnymi technikami graficznymi, przykleja niewielkie rzeźby. Zob. również <http://www.otecki.com>

Ad. 1 *Odpowiedź zależy w dużej mierze od tego, jak rozumieć pojęcie sztuka uliczna, czyli od definicji tego zjawiska w XXI w. Z pewnością rzeczywistość społeczna ma wyraźne odbicie na ulicy, mam tu na myśli znaki, napisy lub inaczej formowane komunikaty, np. przemowy, manifestacje, umieszczanie treści wydrukowanych (plakaty, naklejki), akty wandalizmu wyrażające sprzeciw etc. Osobiście uważam, że te komunikaty w większości nie mają wartości artystycznej. Jednak, odpowiadając na pytanie: tak, uważam, że sztuka uliczna może pełnić funkcję kanału komunikacji, w końcu przestrzeń publiczna ma wielu odbiorców, a artysta to osoba potrafiąca kierować komunikaty, które są czytelne dla odbiorcy.*

Co do kwestii poznawczej – trudno odpowiedzieć na to pytanie. W Polsce raczej nie, w Europie rzadko spotykam się z takim zjawiskiem, ale są miejsca na świecie – niekoniecznie miasta, często obszary wiejskie, gdzie sztuka w przestrzeni, na ścianach domów, w miejscach publicznych łączy się z tożsamością danej społeczności, jest swoistym źródłem wiedzy o społeczności lokalnej. Myślę, że dawniej sztuka w przestrzeni [publicznej] była źródłem poznania – pomniki znaczyły dużo, także sztuka sakralna pojawiała się przy drogach, blisko człowieka, plakat miał formę sztuki – niósł dodatkowe treści. Nawet wielkoformatowa reklama – ta malowana – poza funkcją przekazania informacji wyrażała ducha epoki czy trendy w malarstwie danego okresu. Dziś Zachód to kultura posteverything, przestrzeń publiczna w miastach niewiele mówi o człowieku – poza tym, że dużo konsumuje. Sztuka typu street art stanowi pewnego rodzaju alternatywę, ale tylko pewien procent niesie treści związane z życiem społecznym, jeśli już to z rzeczywistością młodych, dorastających ludzi.

Ad. 2 *Tak, pomimo że nie należę do twórców, którzy zajmują się sztuką społecznie zaangażowaną. Tzw. problemy społeczne nie są mi obojętne, angażuję się w życie społeczne, szukam alternatyw i rozwiązań, ale rzadko na płaszczyźnie „sztuka w przestrzeni”. Zdarza mi się stworzyć plakat wspierający inicjatywę, którą popieram, wesprzeć organizację pozarządową projektem koszulki czy we współpracy przeprowadzić jakieś warsztaty kształtujące postawy obywatelskie.*

Co może być ciekawe: uważam, że tworzenie w przestrzeni zawsze ma kontekst społeczny, nawet abstrakcyjne obrazy. Już użycie konkretnego koloru urasta w społeczeństwie do symbolu. Odczytywanie nawet figuratywnych obrazów jest trudne. Wiąże się to z nikłym wykształceniem Polaków w kwestii sztuk pięknych. Uważam, że artyści zdeklarowani po stronie sztuki społecznie zaangażowanej rzadko osiągają

swój cel, [rzadko] są odczytywani przez przechodniów, przez ogół społeczeństwa. Paradoks polega na tym, że sztuka „wysoka” poszukuje ciekawych, nieoczywistych rozwiązań formalnych, przekaz jest zawoalowany, ukrywa się za symbolem, wartością jest w niej intelekt twórcy, pomysłowość. Przeciętny obywatel nie rozumie tej sztuki, czyta ją na opak, a wybijanie go z bezrefleksyjności podawaniem mu nieczytelnych komunikatów uważam za błąd współczesnych artystów. W mojej opinii ludzie przytłoczeni problemami społecznymi poszukują w sztuce doznań estetycznych, magii oderwania od rzeczywistości, dlatego w ogólnym sporze, czy dekoracyjny street art to kicz, a ten społecznie zaangażowany, dekonstruujący etc. to prawdziwa sztuka, bronię tego dekoracyjnego. Uważam, że pełni on funkcję edukacji plastycznej dla mas, które nie interesują się sztuką – a przynajmniej może pełnić. Kontekst społeczny nie jest łatwy do komentowania. Problemy krajów dobrobytu, jak konsumpcja, bierność etc. – niekoniecznie dotyczą ogółu w naszym kraju. Cień artystów, którzy poruszają tematy ponadczasowe, uniwersalne, ogólnoludzkie, jak miłość, lęk przed śmiercią, sacrum etc.

Egon Fietke – artysta pochodzący z Łodzi. W latach 80. działał w grupie Pomarańczowa Alternatywa, tworzonej przez studentów kulturoznawstwa i wydziału filologicznego na Uniwersytecie Łódzkim. Po okresie wykorzystywania zaangażowanych w przemianę Polski szablonów, artysta poświęcił się grafikom, z którymi jest najintensywniej kojarzony (m.in. wymyślnemu zwierzyńcowi czy bazujących na nim dwóch alfabetach). Zob. <http://www.spaceunity.net>

Ad. 1 Miejska przestrzeń publiczna to idealne miejsce do zaistnienia przejawów sztuki w różnych jej formach/mediach: teatru, performance’u, happeningu, malarstwa, instalacji rzeźbiarskich, wideomappingu, itd. itp. To spełnienie postulatu Awangardy o egalitarności sztuki, „sztuki dla mas”. Albo inaczej: ów zawarty w pytaniu kanał komunikacji, prowokowany różnorakimi intencjami, podejmowany jest w ramach różnych artystycznych dyscyplin: performance, happening, teatr, graffiti itp., itd. W całym tym spektrum mieszczą się przejawy „krytyczne”, czy komentujące. Od lokalnych po globalne, od naiwnego Kasia chcącego zmienić świat na lepsze za wszelką cenę, po wyrafinowane zdystansowane wieloznaczności, od kiczu po... I oczywiście jest, że I na 1000 odbiorców, zainspirowany tym, co zobaczył, poszerzy swoje rozumienie świata. Zatem nie jest tak, jak w pytaniu: „może pełnić...?” Ona tę funkcję pełni już od czasów rosyjskich konstruktywistów i od tamtych lat korzystają z niej wszystkie strony barykad.

Ad. 2 Jak najbardziej, to oczywiste. Było tak w zasadzie od samego początku, gdy me pierwsze szablony w przewrotny sposób odnosiły się do ówczesnej rzeczywistości. Jest tak teraz w interwencjach typu „Kultura Polaka” (<http://www.spaceunity.net/index.php?/01/kultura-polaka>) czy „Obama ujawnia prawdę o UFO”, gdzie to kontekst otoczenia i komunikat, a nie przedstawienie są najważniejsze. Nie wspominając już o napisach z lat 89/90. Co zyskujemy? To, że odbiorca być może rozszerzy mentalny horyzont, zwracając swoją uwagę na zagadnienie komentowane tą czy inną formą sztuki. Tym samym zmienić może swój, ujmijmy to [w ten sposób], paradygmat rzeczywistości, a zmianę świata, wiadomo, najlepiej zacząć od siebie. I to jest klamra spajająca pewien nurt mych poczynań outdoor. Śmieję się,

że jest to tzw. publicystyka społeczna. Nie ona jednak jest dominantą. Gdy maluję przyszłe formy zwierząt z cyklu: „Projekt przyrody dla nowych planet przyjmujących życie”, aspekt „estetyczny” jest najważniejszy. One po prostu mają upiększać świat, otoczenie, w którym się znajdują. W przypadku ścian innych niż gładkie jak tafla wody po burzy, zawsze biorę pod uwagę rytmy, jakie narzucają np. istniejące wypustki muru, architektoniczne detale, zamurowane okna itd. Forma zwierzęcia wykorzystuje te wszystkie zastane specyficzności. Tak w mej intencji malarstwo bardziej konweniuje z otoczeniem, figuracja bardziej wtapia się w jego tkanę. Bo kolory to oczywiście inna bajka :-)

<http://www.spaceunity.net/index.php?/01/kot-taternik>

<http://www.spaceunity.net/index.php?/01/stajnia>

A czasem w przypadku „wymodzeń” nielegalnych twórcy sami poznają bezpośrednie konsekwencje swoich działań, jeśli dostaną się w ręce tych czy innych funkcjonariuszy. W przypadku umieszczania dokumentacji w sieci zyskujemy ponadto możliwość jej rozprzestrzenienia się na cały świat plus poznania opinii zamieszczanych w komentarzach.

Aleksander Brozda – posługujący się pseudonimem Aselone artysta uliczny, designer i grafik pochodzący z Gdańska. Jego odrealnione, kolorowe prace znaleźć można zazwyczaj w pustostanach i miejscach pozostających na uboczu. Zob. <https://www.facebook.com/pages/Aselone/258734207569710>

Ad. 1 *Zdecydowanie pełnią funkcję kanału komunikacji. W mojej opinii każdy artysta ma za cel stworzenie pewnego rodzaju więzi między sobą a odbiorcą. Z interpretacją obrazów jest trochę podobnie jak z wierszami w szkole – ilu uczniów, tyle interpretacji. Analizując swoje prace, każdy, kto widział ten sam obraz, interpretował go na swój sposób, przypisywał pewnego rodzaju historię, która była po części obrazem jego życia, wydarzeniem z przeszłości, sytuacją w kraju itp. Porównujemy wiadomości zawarte w obrazach do sytuacji z naszego życia, ponieważ jesteśmy jego integralną częścią. Trochę jakbyśmy poprzez prace tworzone przez artystów kreowali opinie o naszym świecie. W dzisiejszych czasach jesteśmy masowo atakowani informacjami z mediów. Niestety są to w większości puste, nic nieznaczące wydarzenia, które w chorobliwy sposób zaśmiecają nasze umysły. Sztuka pozwala oderwać się od tego, spojrzeć na świat z innej perspektywy, dostrzec rzeczy, wydarzenia, które na co dzień występują, ale mijamy się z nimi. Działamy jak zaprogramowane trybiki, którym często umykają wspaniałe rzeczy. Dla mnie obrazy ściennie są pewnego rodzaju refleksją nad samym sobą, możliwością zatrzymania się i oderwania się od szarej rzeczywistości choć na moment. Żeby nie kończyć wypowiedzi ponurym akcentem: mam nadzieję, że będziemy obserwować coraz intensywniejszy i bardziej kolorowy rozwój sztuki ulicznej:-)*

Ad. 2 *Zanim zaczynam przenosić pomysł na ścianę, analizuję miejsce i to, co jest dookoła niego. Wybieram przede wszystkim tak zwane pustostany bądź miejsca, które są specyficzne w swoim rodzaju (osobiście nazywam to potencjałem artystycznym), np. opuszczone hale Stoczni Gdańskiej itp. Jest to pierwszy etap pracy – poznaję miejsce i dopiero zastanawiam się, co mogę w nie wkomponować i w jaki sposób. Tworząc projekt, chcę wykorzystać przestrzeń i elementy, które się w niej znajdują, w jak*

największym stopniu. Co do tego, w jaki sposób moje prace wpisują się w nasze środowisko i czy coś zyskują, to przede wszystkim staram się upiększać miejsca zaniedbane, zniszczone i zapomniane przez człowieka. Próbuję tchnąć w nie nowe życie, przekształcić ruiny w małą „galeryjkę”. Pokazuję, że nawet takie miejsca mają potencjał same w sobie, tylko należy na nie spojrzeć nie przez pryzmat ruiny, nie niewartego starego budynku, tylko jak na płótno!

Gdybym stawiał swoje prace na murach kamienic, blokach itp., pewnie bardziej zastanawiałbym się nad tym, co przez takie działanie owo miejsce zyskuje albo traci, ponieważ są to elementy miasta obserwowane codziennie przez setki ludzi. Dla mnie pustostany są miejscami, w których w dowolny sposób mogę wyrazić siebie, swoje przemyślenia, uczucia i emocje – i nie przejmować się tym, czy ktoś oceni moją pracę w pozytywny sposób, czy nie zostawi suchej nitki na mnie, ponieważ zarzucą mi, że zniszczyłem elewację:-)

Uwielbiam moment, kiedy stoję naprzeciw pustostanu. Zakładam słuchawki na uszy, włączam muzykę. Naciągam rękawiczki na dłonie, wyciągam puszkę... i świat znika. Jestem tylko ja, moje przemyślenia i ściana.